

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Pintura



TESIS DOCTORAL

Pintura mural de carácter religioso en la provincia de Ciudad Real.
Siglos XIII al XVIII

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Luis Fernando Barba Romero

DIRECTORA

Ana María Macarrón de Miguel

Madrid, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Pintura



PINTURA MURAL DE CARÁCTER RELIGIOSO EN LA PROVINCIA DE CIUDAD REAL. SIGLOS XIII AL XVIII

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR PRESENTADA POR

Luis Fernando Barba Romero

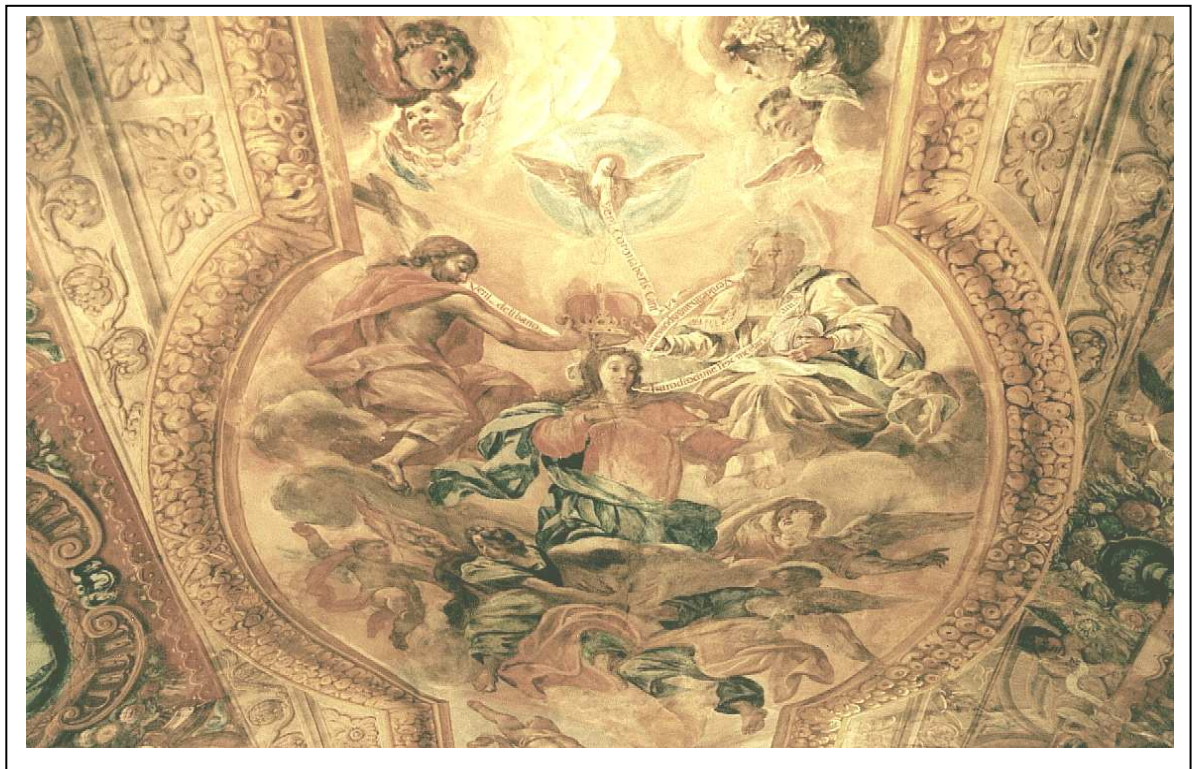
Bajo la dirección de la doctora

Ana María Macarrón de Miguel

Madrid 2015

TESIS DOCTORAL

PINTURA MURAL DE CARÁCTER RELIGIOSO EN LA PROVINCIA DE CIUDAD REAL. SIGLOS XIII AL XVIII



Luis Fernando Barba Romero

Directora: Ana María Macarrón de Miguel

Miembro del Departamento de Pintura-Restauración de la Facultad de Bellas Artes
de la Universidad Complutense de Madrid

Año 2015

“En el nombre de la Santísima Trinidad quiero iniciarte en el Arte de dar color (....). Cuando quieras pintar sobre muro, que es el trabajo más bonito y dulce que existe,..”

Cennino Cennini
El libro del Arte, capítulo LXVII

A mis padres y abuelos

*por sus desvelos
y constante preocupación
buscando siempre mi educación y formación*

A mi mujer y mis hijas
por su ánimo y comprensión constante.
Perdón por todos mis momentos de ausencia

A mis hermanos y cuñadas
por el apoyo y asesoramiento que me han prestado

I. AGRADECIMIENTOS

Quisiera, en primer lugar, mostrar mi más sincero agradecimiento a mi directora de tesis **Dña. Ana María Macarrón de Miguel**. Ella ha sido la persona que desde hace unos veinte años, año arriba año abajo, me ha orientado en mi investigación mostrando en todo momento su confianza en la finalización de la misma. Ha sido la persona que, con sus consejos y paciencia, me ha guiado hasta el momento en que nos encontramos. Muchas gracias Ana de corazón, sin ti mi trabajo no hubiera sido posible.

Tampoco quisiera olvidar al profesor **D. Juan José Luna Fernández** que me acompañó en los inicios, siendo yo alumno de doctorado. Sus indicaciones, llenas de comprensión y cercanía, fueron muy importantes para mí. Muchas gracias profesor.

De igual manera quisiera mostrar mi agradecimiento por la colaboración recibida de la **Congregación de Padres Mercedarios Recoletos (Madrid)** y, en concreto, de los **Padres Luis Vázquez** y **Agustín Leonardo de Argensola**. Su predisposición en todo momento a prestar sus conocimientos para la consecución

del presente trabajo de tesis ha sido muy importante para mí. La misma predisposición que quisiera agradecer a la **Congregación de Padres Trinitarios (Valdepeñas)** y al **Convento de Carmelitas Descalzas (Malagón)** que, haciendo gala de una comprensión y amabilidad extremas, me han permitido acceder a los templos siempre que lo he pedido.

Como no, muchas gracias al **Obispado de Ciudad Real**. En particular quiero hacer mención a **D. Antonio Fernández Rodríguez**, coadjutor de la iglesia Santa María la Mayor en Alcázar de San Juan (2003); a **D. Francisco del Campo Real**, capellán que fue del Convento de Carmelitas Descalzas de Malagón y actualmente miembro del cabildo de la catedral de Ciudad Real, sin cuya intercesión no hubiera sido posible la toma de imágenes de algunos de los casos tratados; a **D. Javier Ledesma**, párroco de Arenas de San Juan (Mayo 2006); a **D. Juan Antonio Olvera**, párroco de Arroba de los Montes (Julio 2007); a **D. Juan Carlos Gómez-Rico**, párroco de la iglesia de la Asunción en Villahermosa (2005); a **D. Leopoldo**, párroco de la Asunción en Almodóvar del Campo y de la iglesia de Santa Catalina en Tirteafuera (1993) que nos advirtió acerca de las pinturas murales de la iglesia de Santa Catalina; a **D. Miguel Pérez Paniagua**, párroco de San Juan Bautista y Santo Domingo de Silos en Chillón (Julio 2007) y actual párroco de Aldea del Rey, que me facilitó la toma de imágenes e interesó por la búsqueda de información acerca de las pinturas murales de su parroquia; también quisiera hacer extensivo mi agradecimiento a **D. Natalio**, cura párroco de la Ermita de San Sebastián en Montiel (Julio 2007); a **D. Urbano**, párroco de la iglesia de Ntra. Señora de los Olmos en Torre de Juan Abad (2004), que en todo momento ha tenido las puertas del templo abiertas y proporcionado información acerca de los murales que en su iglesia podemos contemplar.

Agradecer también su colaboración a las juntas directivas de las numerosas hermandades y cofradías de las localidades visitadas. En concreto a **D. Ángel Díaz Fernández** y a **D. Ángel Malagón**, presidente y secretario respectivamente de la Hermandad de la Virgen de las Nieves en Almagro (2007); también a **D. Bernardo Cíorruga Toledo**, secretario de la Cofradía de la Virgen de la Cabeza en Torrenueva (2007); de igual modo a **D. José María Campos Fernández**, presidente de la Hermandad de la Virgen de la Cabeza en Torrenueva (2006); para terminar

este párrafo reconocer también las atenciones recibidas de **D. Ramón Ruiz Aliaga**, presidente de la Cofradía de la Virgen de la Ermita del Castillo de Peñarroya (2007).

Quisiera también tener un recuerdo para distintas instituciones y administraciones que han proporcionado valiosa información para la consecución del presente trabajo de tesis doctoral. Mencionaré, en primer lugar, al **Archivo Histórico Provincial de Ciudad Real**; también a la **Excma. Diputación Provincial de Ciudad Real** y en concreto la inestimable ayuda prestada por **Dña. Elena García Gayo**. No quisiera pasar por alto el material proporcionado por el **Museo Provincial de Ciudad Real**, en concreto la atención y asesoramiento recibido de la mano de **Dña. Pilar Molina Chamizo y Dña. Raquel Racionero Nuñez** (2007).

De otro modo, y siguiendo con mi agradecimiento a distintas instituciones y administraciones, quisiera también reconocer la colaboración encontrada en la dirección del **Museo Nacional del Teatro de Almagro** permitiéndome la toma de fotografías de la iglesia de San Agustín. También haremos mención en este punto a la ayuda recibida del **Instituto del Patrimonio Cultural de España**; en concreto mi más profundo agradecimiento a **D. Juan Ruíz y D. José María Madrid Martín**, pertenecientes al Servicio de Conservación y Restauración de Obras de Arte, Patrimonio Arqueológico y Etnográfico (2007) así como a **Dña. Teresa Díaz Fraile**, encargada del archivo de dicho instituto (2007).

Mostrar también mi gratitud al personal de la **Junta de Comunidades de Castilla La Mancha**. En concreto al destinado en la Consejería de Educación, Cultura y Deportes tanto en la delegación de Ciudad Real como en Toledo. Parte de culpa de que este trabajo haya salido adelante la tienen **D. Cándido Barba**, jefe del negociado de bienes muebles de la Delegación Provincial de Cultura en Ciudad Real (2004), y **D. José Pedro Muñoz**, encargado de Bienes Muebles de la Consejería de Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla La Mancha en Toledo (2007).

Agradecemos también su apoyo, en este momento, a la **Consejería de Educación, Cultura y Universidades de la Comunidad Autónoma de Murcia**. El permiso que en su día se me concedió para el desarrollo de mi tesis doctoral fue un

impulso fundamental para mi labor.

También agradecer la colaboración de **la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid**. En concreto agradecer la predisposición de **Dña. Angelines Vián**, anterior responsable de su biblioteca. Aún viviendo lejos de Madrid, con las complicaciones que ello llevaba consigo, mis peticiones bibliográficas siempre fueron atendidas con la máxima amabilidad. En este punto también mencionar las orientaciones proporcionadas por **Dña. María de los Ángeles Bingas**, antigua secretaria del departamento de Pintura- Restauración (2004).

No solo administraciones e instituciones han sido importantes en la elaboración de nuestro trabajo sino también personas que, a título individual, me han prestado su ayuda. Pidiendo de antemano disculpas por las ausencias, si las hubiera, quisiera mencionar a **D. Alfonso José Gómez Sánchez de Ayala**, experto dedicado a las órdenes militares; a **Dña. Petra Martín Prado** y **D. Ángel Aranda de Palacios**, arqueólogos, interesados en el tema de la pintura mural; también a **D. Antonio José Martín de Consuegra Gómez** por su colaboración respecto a las pinturas murales descubiertas en la iglesia de Santiago en Ciudad Real; a **D. Antonio Ortega**, experto en San Álvaro de Córdoba e interesado en su posible relación con las pinturas murales de la iglesia de Santo Domingo en Chillón; también a **D. César del Pino** autor del libro “Pintura Mural: Conservación y Restauración”; a **D. Cristóbal Belda**, Catedrático de Historia de la Universidad Murcia; de igual modo a **D. Enrique Herrera Maldonado**, profesor de la Facultad de Letras de la Universidad de Castilla La Mancha (Campus de Ciudad Real) por sus escritos relacionados con la pintura mural conservada en determinadas iglesias y ermitas de la provincia de Ciudad Real; a **D. Francisco Cano Manrique**, investigador y estudioso de la Orden de la Merced descalza; a **D. Guillermo Fernández**, secretario de la Escuela Restauración de Madrid, siempre atento a proporcionarme la documentación que necesitara en mi trabajo y obrara en su poder; como no mencionar en este apartado a **D. José Javier Barranquero Contento**, profesor de la especialidad de Geografía e Historia destinado en el IES de Miguelturra (2004) y autor, entre otros, del libro “Pintura mural religiosa en la provincia de Ciudad Real”; a **D. Juan Carlos Barbero Encinas**, encargado del Departamento de Técnicas de

iv

Restauración en la Escuela de Restauración de Madrid, cuyos trabajos y artículos relacionados con la técnica mural han sido de gran ayuda; a **D. Juan Rodríguez**, director del colegio público de Carrión de Calatrava (2006) amante de su tierra y estudioso de la historia de Carrión; a los miembros de la Congregación del Monasterio de Scala Coli en Córdoba y, en particular, a los **Padres Alberto María y Mariano de Prado** por su búsqueda de información acerca de la relación del monasterio con la zona de Almadén. Muchas gracias, también, a mi mujer **María Magdalena Ros Cánovas** y a mi compañero **D. Antonio Rodríguez Vicente** que me dieron pistas y orientaron en muchos de los aspectos históricos que trato en mi trabajo. No quisiera olvidar tampoco a mi cuñada **María de las Nieves Fernández Mancebo** que tanto me ha asesorado con los textos en francés que he necesitado traducir. Para acabar este párrafo me gustaría hacer mención a **D. Juan Benavente García**, Catedrático de Lengua Castellana y Literatura, compañero que ya no está entre nosotros y en el cual me apoyé para superar mi desconocimiento del latín. Muchas gracias jefe.

Quisiera tener un recuerdo, también, para todas aquellas personas que a título individual han sido importantes en la consecución de mi trabajo de campo, en el contacto con los casos tratados en esta tesis. Una de esas personas es **Dña. María del Rosario Rivera Matamoros**, fundamental a la hora de acceder a la Ermita del Rosario en Almedina, así como **D. Ángel Dotor** que siempre que lo hemos necesitado nos abrió las puertas del Santuario de Nuestra Señora de las Virtudes. También agradecimiento sin límites a mis amigos **José Luis Alañón Molina** y **Miguel Ángel López Peco**, con ellos comencé hace ya casi treinta años a recorrer los pueblos de la provincia de Ciudad Real siendo los primeros que me proporcionaron medios de ,locomoción y compañía en la tarea. Gracias amigos. Como no dar las gracias a, mi amigo también, **Fernando Pérez González**; el material que me proporcionó ha sido fundamental para avanzar en mi investigación. Quiero recordar también a mis primos **María del Rosario Romero Zapata** y **Marcos Coronado Polo**, les agradezco los conocimientos que me han trasladado sobre la localidad de la Torre de Juan de Abad y su comarca además del tiempo que invirtieron en acompañarme durante mis visitas a la iglesia parroquial del pueblo. Muchas gracias primos. Y ya que nos acordamos de la familia quisiera finalizar este parrafo reconociendo el ejemplo, ánimos y asesoría técnica prestada por mi cuñada

Sonia Trujillo Ángel y mis hermanos **Miguel Ángel** y **Jesús**. Gracias de corazón.

Dejo para el final el reconocimiento y recuerdo emocionado a una persona sin la cual, probablemente, este trabajo de tesis nunca se hubiera iniciado. Me refiero al que fuera durante muchos años mi párroco, mi profesor y mi mentor **D. Ubaldo Labrador Palomares**. Autor del libro “Dichosa tú” dedicado a la Virgen del Prado, patrona de Ciudad Real, estudioso y por encima de todas las cosas amante del arte. Con una capacidad de trabajo fuera de toda duda me inició en mi investigación abriéndome puertas que, de otra manera, hubieran sido difíciles de abrir. Me transmitió su inquietud, sus ganas de saber y que el cariño puesto en la labor es el primero y fundamental de los ingredientes para llegar a buen fin un trabajo. Sean estas líneas homenaje a su vida y obra. Gracias Ubaldo, estoy seguro que desde el Cielo también has puesto tu granito de arena para que acabe lo que tú, con tus palabras y ejemplo, iniciaste. Perdona si alguna vez pensaste que no reconocía tu labor, nada más lejos de la realidad. Nos vemos en el Cielo Ubaldo.

II. ÍNDICE

I. AGRADECIMIENTOS.....	i
II. ÍNDICE	vii
III. RESUMEN	xv
IV. ABSTRACT	xvii
V. INTRODUCCIÓN	1
V.1. QUÉ ENTENDEMOS POR “PINTURA MURAL”	2
V.2. DETERMINACIÓN DEL MARCO ESPACIO- TEMPORAL	4
V.3. OBJETIVOS DE NUESTRO ESTUDIO	5
V.3.a. Objetivos generales.....	5
V.3.b. Objetivos específicos	5
V.4. METODOLOGÍA Y DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN	6
V.4.a. Recopilación de datos	6
V.4.b. Trabajo de campo	7
V.4.c. Clasificación y organización de los datos	7
VI. NOTAS SOBRE EL ORIGEN Y DESARROLLO ARTÍSTICO- TÉCNICO DE LA PINTURA MURAL	11

VI.1. Pintura rupestre	12
VI.1.a. El Paleolítico.....	12
VI.1.b. El Neolítico	15
VI.2. Egipto.....	16
VI.3. Mesopotamia	18
VI.4. Creta y Grecia.....	19
VI.4.a. Creta	19
VI.4.b. Grecia.....	23
VI.5. Etruria, Tracia y Roma	25
VI.5.a. Etruria.....	25
VI.5.b. Tracia	27
VI.5.c. Roma.....	29
VI.6. Medio y lejano Oriente: Irán, Pakistán, India y Japón	33
VI.6.a. Irán	34
VI.6.b. Pakistán.....	34
VI.6.c. India.....	35
VI.6.d. China	38
VI.6.e. Japón	38
VI.7. América precolombina	39
VI.8. Bizancio	40
VI.8.a. Antecedentes	41
VI.8.b. Características	41
VI.9. El Románico.....	43
VI.10. El Gótico	45
VI.11. El Renacimiento.....	47
VI.12. El Barroco	49
VI.13. Del siglo XVIII hasta nuestros días	51
VII. FACTORES DE DEGRADACIÓN DE LA PINTURA MURAL.....	55
VII.1. DEGRADACIÓN DEL SOPORTE.....	56
VII.2. LOS PIGMENTOS: DEGRADACIÓN Y CONSERVACIÓN	58
VII.3. LA ACCIÓN DE LOS GASES	59

VII.4. IMPORTANCIA DE LA HUMEDAD.....	60
VII.5. LA ACCIÓN DEL HOMBRE	61
VIII. SIGLOS XIII AL XVIII. NOTACIONES SOBRE LA PROVINCIA DE CIUDAD REAL: HISTORIA, CULTURA Y ARTE.....	63
VIII.1. Características geográficas	64
VIII.2. Algunos apuntes históricos	66
VIII.2.a. Siglo XIII	67
VIII.2.b. Siglo XIV.....	70
VIII.2.c. Siglo XV.....	71
VIII.2.d. Siglo XVI.....	72
VIII.2.e. Siglo XVII.....	75
VIII.2.f. Siglo XVIII.....	75
VIII.3. Hechos artísticos. Los estilos y su influencia.....	76
VIII.3.a. Siglo XIII	76
VIII.3.b. Siglo XIV.....	78
VIII.3.c. Siglo XV.....	81
VIII.3.d. Siglo XVI.....	82
VIII.3.e. Siglo XVII.....	83
VIII.3.f. Siglo XVIII.....	85
VIII.4. Artistas, obras, legislación y publicaciones varias	86
VIII.4.a. Artistas y obras.....	86
VIII.4.b. Legislación	89
VIII.4.c. Publicaciones varias	91
VIII.5. Las órdenes militares.....	93
VIII.5.a. La orden de San Juan	94
VIII.5.b. La orden de Calatrava	95
VIII.5.c. La orden de Santiago	97
VIII.6. Las órdenes religiosas	97
VIII.6.a. Los Mercedarios.....	99
VIII.6.b. Los Trinitarios.....	101
VIII.6.c. Los Dominicos	102
VIII.6.d. Los Agustinos.....	102
VIII.6.e. Los Jesuitas	103
VIII.6.f. Los Franciscanos	104
IX. LA OBRA	107
IX.1. ARENAS DE SAN JUAN. IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA. DE LAS ANGUSTIAS	109

IX.1.a. Localización de la obra. Su entorno	109
IX.1.b. Descripción de las pinturas	114
IX.1.c. Estado de conservación	127
IX.1.d. Conclusión.....	128
IX.2. CARRIÓN DE CALATRAVA. IGLESIA DE SANTIAGO APÓSTOL	131
IX.2.a. Localización de la obra. Su entorno.	131
IX.2.b. Descripción de las pinturas	133
IX.2.c. Estado de conservación	140
IX.2.d. Conclusión.....	141
IX.3. CHILLÓN. IGLESIA DE SAN JUAN BAUTISTA Y SANTO DOMINGO DE SILOS.....	145
IX.3.a. Localización de la obra. Su entorno.	145
IX.3.b. Descripción de las pinturas	147
IX.3.c. Estado de conservación	157
IX.3.d. Conclusión.....	160
IX.4. CIUDAD REAL. IGLESIA DE SANTIAGO APÓSTOL.....	163
IX.4.a. Localización de la obra. Su entorno.	163
IX.4.b. Descripción de las pinturas	166
• Pinturas de la nave correspondiente al lado del evangelio.....	167
• Pinturas de la cabecera. Bóveda del ábside central.....	172
• Pinturas de la cabecera. Absidiolos laterales.	174
• Fragmentos de pintura mural	177
IX.4.c. Estado de conservación	177
• Pinturas situadas en la nave del evangelio	178
• Bóvedas de la cabecera	179
IX.4.d. Conclusión.....	181
IX.5. LA SOLANA. ERMITA DE SAN SEBASTIÁN	183
IX.5.a. Localización de la obra. Su entorno	183
IX.5.b. Descripción de las pinturas	185
IX.5.c. Estado de conservación	194
IX.5.d. Conclusión.....	196
IX.6. TIRTEAFUERA. IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA CATALINA	199
IX.6.a. Localización de la obra. Su entorno	199
IX.6.b. Descripción de las pinturas	201
IX.6.c. Estado de conservación	205
IX.6.d. Conclusión.....	207
IX.7. TORRE DE JUAN ABAD. IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LOS OLMOS	209
IX.7.a. Localización de la obra. Su entorno	209

IX.7.b. Descripción de las pinturas	211
• Bóveda del presbiterio	211
• Arco triunfal. Jambas e intradós	215
• Crucero. Pechinas bajo la cúpula	218
IX.7.c. Estado de conservación	219
IX.7.d. Conclusión.....	220
IX.8. VILLANUEVA DE LOS INFANTES. DEPENDENCIAS DE LA CASA CONSISTORIAL	223
IX.8.a. Localización de la obra. Su entorno	223
IX.8.b. Descripción de las pinturas	224
IX.8.c. Estado de conservación	229
IX.8.d. Conclusión.....	231
IX.9. ALCUBILLAS. IGLESIA DE SANTA MARÍA MAGDALENA.....	233
IX.9.a. Localización de la obra. Su entorno	233
IX.9.b. Descripción de la obra.....	235
IX.9.c. Estado de conservación	239
IX.9.d. Conclusiones.....	240
IX.10. ALMAGRO. ERMITA DE SAN JUAN.....	241
IX.10.a. Localización de la obra. Su entorno	241
IX.10.b. Descripción de las pinturas	243
IX.10.c. Estado de conservación	254
IX.10.d. Conclusión.....	256
IX.11. ALMAGRO. IGLESIA DE SAN AGUSTÍN	259
IX.11.a. Localización de la obra. Su entorno	259
IX.11.b. Descripción de la obra.....	261
• La cúpula.....	263
• Las pechinas	265
• Brazos de crucero	266
• El presbiterio	267
• Bóveda principal y Coro	272
• Bóveda del sotacoro y galerías laterales.....	274
IX.11.c. Estado de conservación	276
IX.11.d. Conclusión.....	278
IX.12. ALMEDINA. ERMITA DE NUESTRA SEÑORA DE LOS REMEDIOS.....	283
IX.12.a. Localización de la obra. Su entorno.	283
IX.12.b. Descripción de las pinturas	285
• Paramentos laterales del ábside. Los arcos.....	286
• Las pechinas	288
• Cúpula del presbiterio.....	289
IX.12.c. Estado de conservación	292
IX.12.d. Conclusión.....	294

IX.13. ARGAMASILLA DE ALBA. SANTUARIO DE LA VIRGEN DE PEÑARROYA	297
IX.13.a. Localización de la obra. Su entorno	297
IX.13.b. Descripción de las pinturas	299
• Paramentos laterales de la nave	299
• El presbiterio	306
• Escalera de acceso al Camarín.....	307
• El camarín	310
IX.13.c. Estado de conservación	314
IX.13.d. Conclusión.....	318
IX.14. CIUDAD REAL. IGLESIA DE LA INMACULADA (LA MERCED)	321
IX.14.a. Localización de la obra. Su entorno	321
IX.14.b. Descripción de las pinturas	324
• El Baptisterio	325
• Pinturas del pasillo lateral a la nave principal.....	326
• Pinturas del crucero. Lateral del evangelio.....	335
• Pinturas del crucero. Lateral de la epístola	337
IX.14.c. Estado de conservación	340
IX.14.d. Conclusión.....	342
IX.15. SAN CARLOS DEL VALLE. IGLESIA DEL SANTO CRISTO	347
IX.15.a. Localización de la obra. Su entorno	347
IX.15.b. Descripción de las pinturas	349
IX.15.c. Estado de conservación	352
IX.15.d. Conclusión.....	353
IX.16. SANTA CRUZ DE MUDELA. SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LAS VIRTUDES	355
IX.16.a. Localización de la obra. Su entorno	355
IX.16.b. Descripción de las pinturas	357
• La cúpula.....	358
• Presbiterio. Paramentos laterales.....	362
• Escalera de acceso al camarín	363
• El camarín	369
IX.16.c. Estado de conservación	374
IX.16.d. Conclusión.....	376
IX.17. VALDEPEÑAS. IGLESIA DE LA ASUNCIÓN.....	379
IX.17.a. Localización de la obra. Su entorno	379
IX.17.b. Descripción de las pinturas	381
• Flecha y luz del arco.....	381
• Intradós y jambas del arco	384
IX.17.c. Estado de conservación	388
IX.17.d. Conclusión.....	389

IX.18. VALDEPEÑAS. IGLESIA DE LOS PADRES TRINITARIOS, CAPILLA DE JESÚS RESCATADO.	391
IX.18.a. Localización de la obra. Su entorno	391
IX.18.b. Descripción de las pinturas	393
• Bóveda de entrada a la capilla	394
• Bóveda nave principal	398
• Cúpula y pechinas.....	402
• Brazo del crucero. Lado del evangelio	405
• Brazo del crucero. Lado de la epístola	409
• Bóveda del presbiterio.....	412
• Acceso al camarín.....	414
• El camarín	417
IX.18.c. Estado de conservación	420
IX.18.d. Conclusión.....	422
IX.19. VILLAHERMOSA. IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN..	425
IX.19.a. Localización de la obra. Su entorno	425
IX.19.b. Descripción de las pinturas	428
IX.19.c. Estado de conservación	435
IX.19.d. Conclusión.....	436
IX.20. VILLANUEVA DE LOS INFANTES. IGLESIA DE SANTO DOMINGO	439
IX.20.a. Localización de la obra. Su entorno.....	439
IX.20.b. Descripción de las pinturas	441
• Presbiterio	443
• Estancia bajo el coro	452
• Capillas laterales	456
• Bóveda del sotacoro.....	458
IX.20.c. Estado de conservación	459
IX.20.d. Conclusión.....	462
X. CONCLUSIONES.....	467
X.1. Aspectos histórico- geográficos	469
X.2. Aspectos iconográficos e iconológicos	472
X.3. Aspectos socio- religiosos	475
X.4. Otras Influencias detectadas	478
X.5. Dificultades encontradas.....	479
XI. FUTURAS INVESTIGACIONES ABIERTAS	481
XII. BIBLIOGRAFÍA.....	483
XIII. ÍNDICE TEMÁTICO	499

XIV. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	509
---	------------



Figura 1.- Escudo de la provincia de Ciudad Real

III. RESUMEN

Históricamente se ha tenido a la provincia de Ciudad Real como mera espectadora de los cambios y transformaciones que, en todos los campos y durante todos los períodos históricos, se iban dando en el resto de España. Uno de esos campos a los que hacemos referencia es el artístico, más concretamente el que tiene como protagonista la obra pictórica mural realizada para edificios de carácter tanto público como privado.

Mediante el presente trabajo quisiéramos contribuir, humildemente, a cambiar esta idea. El interés de las referidas manifestaciones murales que a lo largo y ancho del territorio provincial se localizan es, a nuestro juicio, evidente. El presente trabajo de tesis doctoral intenta fundamentar esta afirmación, para ello analizaremos una veintena de grupos pictóricos de evidente temática religiosa ejecutados sobre muro entre los siglos XIII al XVIII.

Como en otros lugares de nuestra geografía nacional, la destrucción o

abandono del patrimonio artístico es innegable. Entendemos que esta afirmación queda patente recorriendo las localidades donde se ubica la obra objeto de nuestro estudio. Unas veces la ignorancia y, otras veces, los intereses económicos particulares, han supuesto la destrucción del patrimonio artístico de estas tierras. Añadamos a esta circunstancia el hecho de que, hasta no hace mucho tiempo, las investigaciones y estudios dedicados al patrimonio artístico de la provincia de Ciudad Real eran escasos. Más escasas aún, si cabe, eran hasta hace unos años las actuaciones concretas orientadas a la conservación o a la restauración de las manifestaciones artísticas de todo tipo localizadas dentro de los límites provinciales. Lo expuesto anteriormente se agravaba, aún más a nuestro parecer, en el terreno de la pintura mural. Una de las posibles explicaciones a este hecho habría que buscarla, como no, en los mayores costes económicos y exigencias técnicas que acarrea el mantenimiento y conservación de la pintura mural en comparación a la pintura de caballete.

Nuestro trabajo persigue contribuir al conocimiento del patrimonio artístico, queriendo promover así su cuidado y conservación, tanto por parte de los especialistas en la materia como del público en general. Más en concreto contribuir al conocimiento de la variedad e importancia de las pinturas ejecutadas sobre muro y que, teniendo como protagonista la temática religiosa, fueron realizadas en la provincia de Ciudad Real entre los siglos XIII al XVIII.

Además de todo lo anterior, pretendemos aportar información válida de cara a completar la catalogación de las obras localizadas. Esta información, presentada de manera sistemática y estableciendo unas prioridades para ello, aportará una visión global del desarrollo social y artístico de la provincia de Ciudad Real a lo largo de las centurias que abarca nuestro trabajo. Todo ello reconociendo a la Pintura Mural como agente válido para alcanzar nuestra meta.



Figure 2.- Coat of arms of the province of Ciudad Real

IV. ABSTRACT

Historically the province of Ciudad Real has been considered as a mere spectator of the changes and transformations that in all fields and in all historical periods, were taking place in the rest of Spain. One of the fields we refer to is the artistic, more specifically, the one which has mural paintings made for both public and private buildings.

Through this work, we would like to contribute, as much as we can, to change this idea. The interest on these murals, situated in the length and width of the province is, from our point of view, clear. Through this doctoral thesis work we will try to explain this statement, analyzing twenty groups of religious paintings, which were made on wall between the 13th and 18th centuries.

As in other places in our country, the destruction or neglect of our artistic heritage is obvious. We understand that this statement is evident touring the places where these works, object of our study are located. Sometimes ignorance and other economic individual interests have lead to the destruction of the artistic heritage in this

land. We must add to this aspect the fact that, until not long ago, the research and studies dedicated to the artistic heritage of the province of Ciudad Real were scarce. What was more unusual still, if possible, until a few years ago, were specific actions oriented to the conservation or restoration of art of all types, located within provincial boundaries. What we have stated previously, was aggravated, even more from our point of view, in the field of mural painting. One of the possible explanations to this fact would have to be sought in the higher economic costs and technical requirements that the maintenance and conservation of the mural paintings entails in comparison to easel painting.

Our work aims to promote the knowledge of our artistic heritage and its care and preservation, both by the experts on the matter and the public in general. Specifically, the variety and importance of the wall paintings and, which have as their protagonist the religious themes, and which were carried out in the province of Ciudad Real between the 13th and 18th centuries.

In addition to the above, we intend to provide valid information in order to complete the catalogue of the located works. This information, presented in a systematic way and establishing priorities for it, will provide the reader an overview of the social and artistic development of the province of Ciudad Real throughout the centuries which our work covers recognising wall painting as a valid agent to reach our goal.

V. INTRODUCCIÓN

Es verano, el sol se oculta en la llanura manchega. Me dispongo a bajar del coche. He llegado a una localidad pequeña, de casas juntas y rojos tejados. En el ambiente, un aroma a pasto seco parece invadirlo todo. Pongo mis pies en el suelo, cual humo de incensario el polvo del camino parece darnos la bienvenida. Levanto la mirada, ante nosotros la iglesia de la Asunción de Tirteafuera. Se encuentra en obras, clavado a un poste leemos un aviso dando fe de ello. Atravesamos el dintel de la puerta que da acceso al templo. De repente todo se oscurece. Con dificultad reconocemos andamios y otros aperos de albañilería distribuidos de manera irregular en el espacio. Nos indican que podemos conseguir más claridad encendiendo un foco. El foco se enciende y descubre a nuestros ojos paredes llenas de colores y formas que, con dificultad, podemos identificar. El aciche no ha tenido piedad y muchos de esos colores y formas están gravemente deteriorados. Otros han sido completamente destruidos.

El informe que de las pinturas ha elaborado la administración, es un difícil equilibrio entre el interés plástico de los murales descubiertos por azar y el coste para su restauración. Tras un tiempo de reflexión, dicho informe dictamina el enterramiento definitivo de los restos descubiertos. También quedaría enterrada la

pintura que todavía pudiera ocultarse bajo la gruesa capa de cal de los muros. Lo que con esfuerzo ha sobrevivido a la acción de la herramienta quedará de nuevo sepultado, escondido a los ojos del hombre. Eso sí, previamente se levantará acta del sepelio elaborándose un informe de lo hallado.

Tuvimos suerte y, en nuestra visita, pudimos ver al moribundo aún con respiración. Desgraciadamente la única luz que volvieron a ver aquellas picoteadas manchas de color y aquellas formas de difícil identificación fue la de aquel foco que, tan amablemente, el operario de obra nos encendió. Han pasado los años y un manto de color uniforme cubre las paredes de lo que, en su momento, tuvo que ser un templo lleno de color y formas destinadas al culto y la alabanza a Dios.

Fue la de Tirteafuera una experiencia que me interpeló y me hizo tomar conciencia acerca del estado de conservación, consideración, uso, conocimiento, proyección de futuro... que de la obra de arte en general y, en particular, de la pintura mural se hace en nuestra sociedad. Tirteafuera fue, pues, el punto de arranque del presente trabajo de tesis doctoral.

Antes de comenzar, concretaremos el objeto de nuestra investigación, fijaremos los objetivos que quisiéramos alcanzar con la misma así como determinar el espacio físico y período de tiempo que va a abarcar la misma.

V.1. QUÉ ENTENDEMOS POR “PINTURA MURAL”

Parece claro que la expresión “pintura mural” engloba *a priori* un conjunto amplio e inespecífico de obras que pudiera, por sí sólo, desbordar nuestro trabajo. Nos interesa, pues, acotar el concepto “mural” concretándolo lo más posible para así tener la certeza de que el conjunto de casos presentados en el presente estudio responden a una motivación social, técnica e intelectual común. Para solucionar la cuestión acudimos a los tratadistas artísticos con ánimo de encontrar una definición que nos concrete el objeto de nuestro estudio.

De entre los mencionados tratadistas resaltamos a Cennino Cennini (1370-1440) con su obra *Il libro dell Arte*, escrito en el siglo XIV y no editado hasta el siglo

XIX. En él se dan una serie de indicaciones sobre el procedimiento que el pintor debe seguir y los elementos que debe utilizar en el caso de la elaboración de pinturas murales al fresco¹. Francisco Pacheco (1564- 1644) también incide en la manera de actuar y proceder, a modo de recetas, que el artista tiene que llevar a cabo si quiere una buena pintura mural al fresco². Tanto Cennini como Pacheco no nos proporcionan una concreta definición de pintura mural pero sí nos muestran “a modo de recetario”, las especiales características técnicas y materiales que las pinturas denominadas así conllevan. Antonio Palomino (1655- 1725) publica por primera vez su *Museo Pictórico y Escala Óptica* en 1715 recogiendo en el texto la tradición de la pintura mural barroca. De nuevo no encontramos una rotunda definición del hecho pictórico mural pero se nos insiste, aprovechando el gran conocimiento que de la pintura sobre muro el autor tenía, de los procesos y características de la misma³. Andrea Pozzo (1642- 1709), teórico del arte barroco italiano, en su libro *Perspectiva Pictorum et Architectorum* entiende la pintura mural como el elemento decorativo desarrollado sobre la pared e integrado en la arquitectura del edificio a través del uso adecuado de la perspectiva⁴.

En los tratadistas del siglo XX encontramos algo más de concreción en cuanto a la determinación de las características y elementos que intervienen en una obra pictórica para que sea entendida como pintura mural. En concreto Max Doerner (1870–1939) entiende la pintura mural en contraposición a la pintura de caballete, habla de la pintura mural como dependiente de la arquitectura que la rodea⁵. Esta idea es ratificada por Ralph Mayer (1895-1979) que nos aclara en su libro *Materiales y Técnicas del Arte* la expresión “pintura mural” de la siguiente manera:

“Entenderemos como Pintura Mural, algo más que una obra

¹ CENNINI, C. *El libro del Arte*. Traducido del italiano por Fernando Olmeda Latorre. Ed. Akal, Madrid 1988 (p. 112- 135)

² PACHECO, F. *El Arte de la Pintura*. Ed. Cátedra, Madrid 1990 (pp. 433- 502)

³ PALOMINO, A. *El Museo pictórico, la escala óptica*. Imprenta de Sancha, Madrid 1797. Disponible en: <https://archive.org/details/elmuseopictorico01palo>.

⁴ POZZO, A. *Perspectiva Pictorum et Architectorum*. Typis Joannis Jacobi Komarek Bohemi apud S. Angelum custodem. Roma 1693. Disponible en: https://archive.org/details/gri_33125008639367.

⁵ DOERNER, M. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Ed. Reverté (6ª ed.). Barcelona 2005 (p. 228)

pictórica de gran tamaño, ejecutada sobre una pared en vez de sobre lienzo o tablero; además de esto, implica un distintivo carácter mural, que tiene en cuenta todas las exigencias tecnológicas y estéticas derivadas de su instalación permanente, como parte integral de la estructura de un edificio”⁶

Todo artista aspira a que su obra perdure atendiendo a las exigencias tanto de tipo estético como tecnológico que ésta necesite. Haremos pues hincapié, siguiendo la definición de Mayer, en que dicha obra tenga vocación de formar parte de la estructura del edificio. Por ello en nuestro trabajo se incluyen obras pintadas sobre las paredes de los edificios con una evidente vocación de formar parte de él complementando el fin de la arquitectura. Las manifestaciones pictóricas que no respondan a lo que Mayer denomina “carácter mural” no serán incluidas en el presente trabajo.

V.2. DETERMINACIÓN DEL MARCO ESPACIO- TEMPORAL

Concretado el objeto de nuestra investigación se hace indispensable delimitar nuestro campo de acción acotando el mismo mediante sus coordenadas espacio-tiempo.

La elección del espacio físico en el que vamos a desarrollar el presente trabajo de tesis doctoral se hace evidente por dos razones. La primera tiene que ver con el origen ciudadrealeño de su autor. El segundo argumento, algo más científico y ya introducido anteriormente en el resumen de este trabajo, tiene que ver con el deseo de difundir el patrimonio cultural y artístico de la provincia de Ciudad Real contribuyendo, modestamente, a subsanar la escasez documental que tiene como núcleo central esta temática.

En lo que respecta a la elección del marco temporal, nuestro estudio abarca desde el siglo XIII hasta el XVIII d.c. El denominador común de este período es la omnipresencia, en cualquier aspecto de la vida, del hecho religioso. En el plano

⁶ MAYER, R. *Materiales y técnicas del Arte*. Hermann Blume. Barcelona, 1993 (p. 376)

social, en el político, en el plano cultural en general y el artístico en particular la influencia del cristianismo en toda Europa y, concretamente en España, es evidente. Sin él no se puede entender este segmento de nuestra historia. Circunscribiéndonos a España, más concretamente a la provincia de Ciudad Real, la influencia del cristianismo, del catolicismo en particular, está constatada. Desde el siglo XIII, produciéndose constantes escarceos entre tropas cristianas y árabes, hasta el siglo XVIII, donde el espíritu de la Contrarreforma comienza a decaer con la aparición de nuevos movimientos sociales y corrientes de pensamiento, encontramos un período de tiempo donde el hecho religioso domina cualquier aspecto de la actividad humana. Esta circunstancia proporciona a nuestro trabajo un grado de homogeneidad, una vertebración, necesaria para cualquier investigación y que tendrá su reflejo en el interés de las conclusiones que de él se extraigan.

V.3. OBJETIVOS DE NUESTRO ESTUDIO

V.3.a. Objetivos generales

- Descubrir, analizar y valorar el patrimonio artístico como manifestación del pensamiento y expresión de un momento histórico o grupo social concreto.
- Poner de relieve la importancia de la conservación y restauración de la obra de arte como forma de mantener vivo el pensamiento y forma de hacer de la humanidad en un momento determinado.
- Poner en evidencia la relación entre las manifestaciones artísticas de todo tipo y el momento social, político, religioso y artístico en el que fueron ejecutadas. En concreto poner en valor la pintura mural como testigo del desarrollo social, económico, político y religioso de un lugar y tiempo determinado. Por lo tanto proponer esta disciplina pictórica como herramienta para el conocimiento histórico y artístico de un tiempo y lugar determinados.

V.3.b. Objetivos específicos

- Descubrir, analizar y valorar el patrimonio artístico de la provincia de Ciudad Real. En concreto, las numerosas manifestaciones de pintura mural que se

localizan a lo largo y ancho su territorio provincial.

- Colaborar con la documentación y catalogación de las obras localizadas para nuestro estudio, aportando datos u observaciones que pudieran ser válidos y de interés para tal fin.
- Poner de relieve el estado de conservación de las obras analizadas para, de esta manera, contribuir a su conservación y/o restauración.
- Poner en valor la pintura mural como testigo del desarrollo social, económico, político y religioso de la provincia de Ciudad Real entre los siglos XIII al XVIII.

V.4. METODOLOGÍA Y DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

Nuestra labor debe seguir un proceso que permita el tratamiento de todas y cada una de las partes de la investigación sin perder la visión del conjunto, del todo. Un proceso que, razonadamente, desgrane, organice y relacione toda la información válida obtenida para nuestro estudio. Para conseguir nuestro propósito seguiremos una metodología analítica. Tanto el análisis de aspectos generales relacionados con la pintura mural tales como pueden ser su historia, su evolución técnica, su cromatismo, las temáticas tratadas..., hasta la observación de las obras particulares tratadas en nuestro trabajo llevándonos así, de manera lógica, a la obtención de conclusiones acordes con el material tratado.

V.4.a. Recopilación de datos

Comenzamos nuestra labor haciendo acopio de información proveniente de fuentes bibliográficas, archivísticas, de páginas web, de imágenes elaboradas personalmente o por otras personas, de tradición oral...Dicha información no solo se referirá a las obras concretas sino, también, a cualquier aspecto transversal relacionado con las mismas. Estos datos se organizarán en torno a bloques temáticos con identidad propia, bloques de los que más tarde trataremos su organización y estructura.

La mayoría de los archivos parroquiales, como otros de carácter público o privado, fueron extraviados o destruidos al acabar nuestra Guerra Civil. Abundantes datos, apuntes y menciones relevantes acerca de las pinturas localizadas se han perdido para siempre. La herramienta más potente, pues, con la que contamos para la realización de nuestro estudio es la observación *in situ* de los murales. Acompañando a esto, se hace necesaria la búsqueda de información referida al entorno social, político, artístico y religioso de la época en que fueron ejecutadas las obras.

V.4.b. Trabajo de campo

Ante la escasez de documentos se hace prioritaria, pues, la visita a todas y cada una de las localidades de la provincia de Ciudad Real. Nuestra labor será la de situar y documentar el menor resto de pintura mural que responda a los criterios establecidos previamente para nuestro trabajo de tesis. El trabajo de campo no es solo trabajo de confirmación de las obras conocidas sino también de búsqueda de otras que pudieran estar por conocerse.

V.4.c. Clasificación y organización de los datos

Encontrada la bibliografía, tomadas las anotaciones fruto del contacto visual directo con las pinturas localizadas y recopiladas las imágenes que apoyan las observaciones realizadas, procedemos a la redacción de nuestro trabajo. Dicha redacción necesita de criterios que ayuden a la clasificación, organización y relación entre los datos aportados. Por ello, estructuramos formalmente la presente investigación en cuatro grandes bloques, dividiendo cada bloque en capítulos que permitan la exposición ordenada de todo el material disponible.

En el **primer bloque** abordaremos, de manera general, la pintura mural. Se ofrece una somera visión sobre diversos aspectos relacionados con esta técnica artística. En este mismo bloque, se nos presenta la provincia de Ciudad Real e introduce en el conocimiento histórico y social de la misma.

En el primer capítulo, dentro de este bloque, abordaremos resumidamente el desarrollo técnico, usos e implicaciones sociales que la pintura mural ha tenido a lo

largo de la historia. Somos conscientes de que el desarrollo histórico de la pintura mural es un tema tratado extensamente por numerosas publicaciones además de ser uno de los apartados integrados en la formación académica de los futuros muralistas. Teniendo en cuenta lo anterior el capítulo, compuesto por unas breves pinceladas, no aspira sino a ser una panorámica muy general del desarrollo de la pintura mural, desarrollo paralelo a la evolución de la especie humana. Proporcionamos así un primer marco de referencia a nuestro estudio resaltando la importancia y relevancia del fenómeno artístico mural, importancia y relevancia que han ido unidas a la utilización que de esta técnica pictórica se ha hecho a lo largo de los siglos. No es objeto de este trabajo de tesis, ni de este capítulo en particular, el abordar y profundizar el tema de la pintura mural como fenómeno global en su conjunto, pero sí creemos importante comenzar el mismo poniendo de relieve la magnitud del fenómeno artístico mural. Magnitud y relevancia de las que, entendemos, son herederas las obras analizadas en la presente investigación.

A continuación, en un segundo capítulo, expondremos muy brevemente los condicionantes técnicos y de procedimiento que influyen en la conservación de esta técnica pictórica. Nos introduciremos en diversas causas de degradación que afectan a los murales y que, más adelante, podrán observarse en muchas de las obras estudiadas. Para terminar este bloque, incluimos un tercer capítulo donde se hace una exégesis de los hechos históricos más relevantes y que explican el desarrollo social, político y cultural de la provincia de Ciudad Real entre los siglos XIII al XVIII. En definitiva, este bloque proporciona un marco mínimo que sirva para posteriormente, evaluar, analizar y comprender la obra pictórica estudiada en el bloque siguiente.

El **segundo bloque** se centra en la presentación y estudio de todos y cada uno de los casos que, respondiendo a las características técnicas, espaciales y temporales propuestas para el presente trabajo de tesis, hayamos documentado.

Este bloque se organiza en capítulos, correspondiendo cada capítulo a cada uno de los casos de pintura mural objeto de estudio. Los capítulos se organizan respondiendo a las etapas artísticas del Románico, el Gótico, el Renacimiento y el Barroco. Dentro de cada etapa artística los casos se organizarán alfabéticamente

utilizando para ello el nombre de la localidad donde se puede contemplar la pintura. Para solucionar las evidentes dificultades de datación que la mayoría de las obras presentan, nos acogeremos fundamentalmente al estudio y análisis de las características estéticas y técnicas de cada una de ellas. Esto nos ayudará a situarlas en el adecuado período artístico.

Un **tercer bloque** se dedicará a contener las conclusiones finales de nuestro estudio. Distinguiremos las mismas dedicándoles capítulos distintos según respondan a aspectos histórico- geográficos, iconográficos- iconológicos, aspectos socio religiosos, factores de todo tipo que han podido influir en la elaboración de las obras tratadas terminando con las dificultades encontradas durante el desarrollo de nuestro trabajo. Dichas conclusiones pondrán de relieve la importancia y trascendencia de la pintura mural en la provincia de Ciudad Real en el período histórico elegido. Conclusiones y argumentos que deseamos sirvan a otros investigadores para continuar en la búsqueda y estudio de la pintura mural realizada entre los siglos XIII al XVIII, y más concretamente de la pintura mural de temática religiosa ejecutada en la provincia de Ciudad Real en este período de tiempo.

El **cuarto bloque**, y último, contiene información imprescindible y común a cualquier investigación. Nos referimos a los capítulos que contienen la bibliografía que ha servido de base para nuestro trabajo, un índice temático y la referencia a las imágenes que no siendo propiedad del autor han sido utilizadas en la elaboración de la presente investigación.

Complementando al texto elaboraremos un DVD, a modo de base de datos, que contendrá el material recopilado durante el tiempo que ha durado nuestra investigación. Textos, documentos e imágenes que darán una idea de la labor realizada durante todos estos años atrás y que aspirará a ser un apoyo para futuras investigaciones en el campo de la pintura mural de la provincia de Ciudad Real. Para el conjunto de su pintura mural y en concreto para la pintura mural que, bien por su localización o bien por su temática, muestra un carácter religioso.

A finales del siglo pasado comienzan a publicarse numerosos textos que, de un modo u otro, tienen relación con nuestra investigación. Hasta ese momento, la

divulgación y estudio de los casos de pintura mural conocidos en la provincia de Ciudad Real se podía calificar de escasa. Se podían consultar publicaciones alusivas fundamentalmente a los murales localizados en Arenas de San Juan, Almagro, Santa Cruz de Mudela, Valdepeñas y Villanueva de los Infantes.

En el año 2010 la Excma. Diputación provincial de Ciudad Real publica el libro “Pintura mural religiosa en la provincia de Ciudad Real: de la Edad Media al siglo XIX” escrito por J. J. Barranquero Contento. El contenido de la publicación presenta similitudes con el presente trabajo de tesis doctoral habida cuenta que tiene como protagonista el análisis iconográfico e iconológico de una serie de casos de pintura mural, de evidente temática religiosa, localizados en el ámbito provincial ciudadrealeño. Aunque los puntos de encuentro con nuestra investigación son evidentes, las diferencias con respecto a nuestro trabajo de tesis doctoral también lo son. Destacamos, entre otras, la cantidad y localización de las obras tratadas, los objetivos perseguidos y las conclusiones a las que el autor llega.

En cuanto a los objetivos, D. José Javier Barranquero se centra en el análisis iconográfico e iconológico de las obras. De igual modo, este mismo protagonismo, se repite en las conclusiones que extrae. En nuestro trabajo de tesis, ya lo hemos indicado, queremos ir más allá del análisis puramente visual de la obra. No solo estudiaremos el aspecto iconográfico- iconológico de la misma sino también pretendemos abordar el marco histórico, social- religioso y económico que influyó en su ejecución y que hoy nos proporcionan pistas para entender el desarrollo de la provincia de Ciudad Real, desde el siglo XIII al siglo XVIII, en los mencionados aspectos. Así mismo, nuestro trabajo aborda el estado de conservación de las pinturas y las restauraciones habidas. Esto último con el fin de entender las modificaciones que hayan podido sufrir y la forma en que éstas han influido en sus características morfológicas y estéticas.

Resumiendo, la cronología abarcada, los objetivos perseguidos, los casos objeto de estudio, el análisis que de los mencionados casos se hace además de las diferentes conclusiones alcanzadas, entendemos que marcan evidente distancia entre la publicación firmada por D. José Javier Barranquero y el presente trabajo de tesis doctoral.



Figura 3.- En las pinturas rupestres de Altamira, podemos observar cómo el hombre de la prehistoria aprovecha materiales de origen mineral, vegetal o animal para colorear las paredes de la cueva.

VI. NOTAS SOBRE EL ORIGEN Y DESARROLLO ARTÍSTICO-TÉCNICO DE LA PINTURA MURAL

Iniciamos en este punto un breve recorrido por el desarrollo artístico- técnico de la pintura sobre muro a través de la historia de la humanidad. Varios van a ser los elementos en que apoyemos esta exposición: el desarrollo de los soportes, uso e investigación de enlucidos, variedad y tipos de pigmentos, medios adhesivos y herramientas utilizadas en su aplicación.

El volumen de datos que podemos encontrar al respecto es ingente por lo que nos limitaremos a realizar un pequeño resumen. No es fin fundamental de éste sino dar cuenta, a través de una rápida panorámica, de la importancia y desarrollo histórico de la pintura mural. Así nos introduciremos y podremos situar el problema que es núcleo de nuestro trabajo de tesis.

Se propone a la pintura mural como arte decorativa culta. El autor de este arte decorativo sería el artesano vinculado a la tradición artística. Tendría así, como objetivo básico y fundamental el revestimiento arquitectónico durante toda la historia

del hombre.

VI.1. Pintura rupestre

VI.1.a. El Paleolítico

Las primeras pinturas murales que se conocen aparecen en el sudoeste de Europa en el período Auriñaciense, hacia el 20.000 a.C. Son básicamente huellas de manos en positivo y negativo. Se utilizan como tintes las tierras rojas y el carbón. Los pigmentos se aplican sobre las paredes de las cuevas y abrigos utilizados por el hombre.

Para la inmensa mayoría de los autores, la pintura rupestre alcanza su cima con los ejemplos de *Lascaux* y *Altamira*⁷ (Fig. 3 y 4). Es el período Magdaleniense, hacia el 15.000 a.C. El hombre utiliza ocre (*óxido natural de hierro*), siena crudo (*óxido de hierro con limonita*), siena tostado (*óxido de hierro con hematites*), tierra de sombra cruda y tierra de sombra tostada (*óxidos de hierro y manganeso*). A

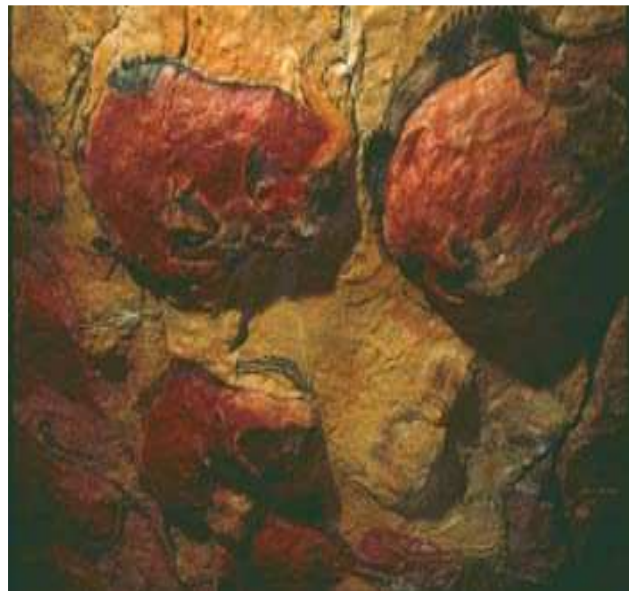


Figura 4.- Figuras de bisontes representados en Altamira.

estos tintes se añadían el negro (de carbón y hueso) y el blanco (algún tipo de arcilla)⁸. La aplicación de los pigmentos, cuya variedad era como vemos muy reducida, se realizaba de diferentes formas.

Por seguir con los ejemplos más significativos de este período, en las cuevas de Altamira, el pintor rupestre aplicaba el pigmento sobre la roca mezclándolo primero

⁷ VILA MARTÍNEZ, M. C. *La pintura mural en el arte prehispánico mesoamericano* en “En torno a la pintura mural. Actas del segundo curso internacional de restauración”. Coord. Gianluigi Colalucci. Centro de Estudios del Románico. Aguilar de Campoo (Palencia) 1993 (pp. 77-86)

⁸ VV. AA. *Enciclopedia Universal de la Pintura y la Escultura*, Coord. Lawrence Gowing. Vol. I. Ed. Sarpe, Madrid 1982, (p. 7)

posiblemente con agua⁹. Así formulado, este proceso nos recuerda bastante a la pintura al fresco a la que hacemos referencia más adelante¹⁰. Destaca dentro de la gruta el espacio que se ha dado en llamar “*sala de los polícromos*”. El trazado del carbón y su intensidad sobre la roca, el juego de las manchas de color sobre el relieve de la piedra, la humedad de la cueva..., todo el conjunto nos traslada a un mundo mágico (Figs. 3 y 4).

La fascinación e interés por las pinturas de Altamira sigue vigente en nuestros días. Tal es el extremo al que se ha llegado que el 17 de julio de 2001 se inauguró lo que se ha dado en llamar “*la neocueva*”¹¹. Esta réplica de la gruta y sus pinturas, situada próxima al original, nace además con vocación conservadora de la original evitando así su deterioro.



Figura 5.- Lascaux. Salón de los toros. En *Lascaux*, como en *Altamira*, las figuras de animales son protagonistas.

⁹ En el caso de que emplearan algún medio adhesivo orgánico (sangre o goma vegetal) éste se habría desintegrado con el paso del tiempo. También se considera que cristales de sales solubles o de carbonato cálcico hayan penetrado en la capa de pintura y se hayan adherido a los pigmentos. Esto nos haría pensar en la utilización de agua simplemente como medio adhesivo.

¹⁰ Se pueden consultar, entre otros, los apartados correspondientes a Roma, Bizancio y el Renacimiento.

¹¹ Enclavada dentro el nuevo Museo de Altamira, en la localidad cántabra de Santillana del Mar. La réplica ha sido llevada a cabo por los doctores Pedro Saura y Matilde Múzquiz, profesores de la Facultad de Bellas Artes de la U.C.M.

En *Lascaux*, los pigmentos se aplicaron sobre la roca de manera directa y sin ningún medio ligante (**Fig. 5**). Gracias a una casualidad de la Naturaleza podemos contemplar hoy, en parte, estas pinturas. La porosidad y humedad de la piedra habrían llevado a la desaparición de la obra como ocurrió en su galería Este¹².

La casualidad a la que hacemos referencia fijó los pigmentos a la roca como si de una pintura al fresco se tratara. El protagonista es un proceso llamado carbonatación¹³. Una lenta exudación de la roca, seguida de una cristalización en superficie ha sido la culpable de formar, con el paso del tiempo, una costra de carbonato cálcico. La ausencia de esta exudación habría dejado al pigmento sin ningún medio de fijación, lo que habría llevado irremediablemente a la desaparición de la pintura. En otros casos, una exudación excesiva será la responsable de cubrir totalmente los pigmentos aplicados sobre la roca. Un ejemplo de esto último lo encontramos en *Fond de Gaume* (Francia) donde la pintura casi ha desaparecido (**Fig. 6**).

Podemos afirmar que las pinturas del período Paleolítico comparten una



Figura 6.- Gruta de *Fond de Gaume*. El fenómeno de la carbonatación ha sido el responsable de la poca nitidez que presenta parte de estas pinturas.

¹² VILA MARTÍNEZ, M. C. *Op. cit.*

¹³ Proceso químico que se produce de forma natural bajo ciertas condiciones y que es base de la pintura mural al fresco. Consúltase en este capítulo el apartado dedicado a Creta.

característica esencial. Tanto si las situamos en Europa, en África o en Asia, las pinturas se ejecutan directamente sobre la roca. Los tintes se aplican sobre ésta sin preparación ninguna y aprovechando su relieve. No interviene en ella ningún medio adhesivo, como mucho el agua. Los motivos representados, esquemáticamente o no, son fundamentalmente figuras antropomórficas y de animales en actitudes reconocibles.

VI.1.b. El Neolítico

En este período se va a producir un primer avance fundamental para el desarrollo de la pintura mural. El hombre introduce el enlucido sobre la pared a la hora de aplicar los pigmentos. La protagonista de este avance va a ser la arcilla. Es en estos

años cuando el desarrollo de este material hará que sea el enlucido más aplicado sobre el soporte, sobre el muro.



Figura 7.- Catal Houyuk, situada en la Anatolia central.

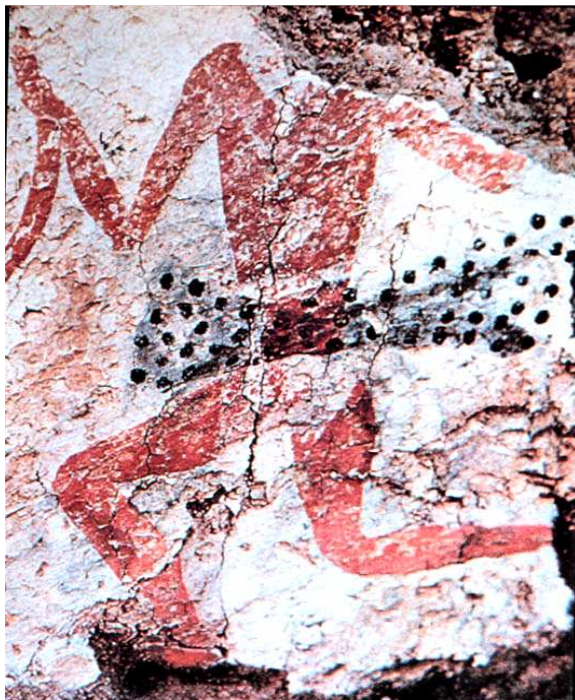


Figura 8.- Catal Hüyük. Capilla del toro. Detalle de pintura representando un danzante.

Las cuevas son sustituidas por viviendas construidas. Las paredes de estas viviendas son de adobe, el cual va a servir de soporte a las pinturas. La palabra actual que empleamos para designar el adobe proviene del término egipcio *dbt* "ladrillo de barro crudo"¹⁴. Sobre el adobe se aplica el enlucido de barro o fina arcilla. Las características físicas propias del terreno determinan el color del enlucido aplicado.

Las pinturas que encontramos en

¹⁴ Nos referimos a una masa moldeada de barro y paja empleada en el año 6.000 a.C. Secado al aire, en esta época, de pequeño tamaño y sin cocer.

Catal Huyuk (hacia el año 6.000 a.C.) en Anatolia (**Fig. 8**), tienen el blanco¹⁵ como color del enlucido sobre el que se aplica la pintura.

Al igual que en el Paleolítico la paleta de pigmentos a disposición del pintor es limitada: ocre, hematites, azurita y carbón¹⁶. Aunque no se puede confirmar, los pigmentos se aplicaban con ayuda de algún medio adhesivo no identificado en la actualidad. De todos modos, pudiera ser factible que todavía se aplicaran los tintes de manera directa sobre el muro, sin medio ligante. Los motivos representados no varían con respecto al Paleolítico: figuras antropomórficas y animales en actitudes reconocibles



Figura 9.- Región de Nubia. Oxirrincos. Pinturas murales encontradas.

VI.2. Egipto

Continuamos nuestra disertación con la gran cultura asentada a orillas del río Nilo. Los egipcios continúan pintando sobre la pared enlucida. El enlucido sigue compuesto solo de arcilla en un primer momento. Esta continuación de los usos neolíticos puede verse en las pinturas murales ejecutadas por los coptos en la región de Nubia¹⁷.

¹⁵ Las pinturas se sitúan a orillas del río *Çasamba*, en la llanura de *Konya*, en la Anatolia central. Esta región turca es rica en materiales calcáreos. El blanco que determina el paisaje es el blanco que el hombre utiliza para los enlucidos de las paredes de su vivienda.

¹⁶ VILA MARTÍNEZ, M. C. *Op. cit.*

¹⁷ BOSCH GIMPERA, P. "*Cuadernos de estudio*" en Serie Historia Universal, Historia de Oriente Vol. 1 Ed. Sucesores de J. Gili, S.A. Barcelona 1927 (p. 318)

BOSCH GIMPERA, P. "*Los Iberos*" en Cuadernos de la Historia de España. Ed. Iberlibro. Madrid 1927 (p. 53).

La variación que en el enlucido introduce el mundo egipcio, respecto de la cultura neolítica, estriba en la composición y estructura de éste. Lo conforman una mezcla de arcilla y paja trillada. La paja trillada se añade en el primer mortero para darle mayor cohesión durante el secado (Fig. 10).

El Nilo, como en otros campos, contribuye al desarrollo de la técnica mural. En superficies demasiado irregulares se aplicaba primero una capa de aluvión del Nilo mezclado con paja, y después otra de yeso. La composición de esta mezcla contiene arena, arcilla, carbonato cálcico y yeso. Aún hoy se usa la mezcla bajo el nombre de *Hib*¹⁸. El enlucido, queda así conformado por una capa de arcilla de aproximadamente dos milímetros de espesor. Esta capa se dividiría a su vez en dos estratos, el último aplicado con un menor grosor que el primero.

La técnica pictórica utilizada por lo general era el temple. A veces se acentuaban zonas de brillo con ceras y barnices. La composición se fijaba con una



Figura 10.- Fragmento del banquete en la tumba de *Nabamun*. Egipto continúa con la investigación del soporte para pintura mural. Se pintará sobre un enlucido de arcilla y luego al primer mortero se le añadirá paja trillada.

¹⁸ FERRER MORALES, A. *La pintura mural: su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas* (2ª Ed.) Secretariado de publicaciones, Universidad de Sevilla. Sevilla 1995 (p. 53)

cuadrícula, seguida de un dibujo preparatorio. La pintura se realizaba en tonos planos, a los que se añadían detalles y líneas de contornos.

En cuanto a la paleta, los colores que usaban eran los ocre, el negro humo, el blanco de cal, y para el azul y el verde, la Frita¹⁹. Los colores se aglutinaban con polímeros orgánicos tales como la albúmina de huevo, queratinas y caseínas. El uso de las sustancias aglutinantes quedaba determinado por el color que se aplicara en cada momento.

Resumiendo, Egipto va a ser protagonista en el desarrollo de la pintura mural. Por un lado investiga nuevos enlucidos, para ganar en rapidez de secado y estabilidad de la pintura. Por otro, sus pintores aplican los tintes con diferentes aglutinantes. Se investiga la idoneidad y respuesta de cada pigmento. No hay grandes innovaciones en cuanto a los motivos representados en las composiciones pero sí podemos hablar de una “concepción previa de la obra”. Los murales son planificados. El dibujo es llevado a la pared mediante un artificio, la cuadrícula. La obra se personaliza, está pensada para el lugar concreto, cumpliendo una función específica transmitiendo un mensaje de tipo político o religioso.

VI.3. Mesopotamia

En Mesopotamia se sigue aplicando la pintura directamente sobre un enlucido de arcilla, como en el Neolítico. Otras obras se realizan aplicando al muro una capa de yeso, procedimiento que fue muy común. Pero la aportación mesopotámica que queremos resaltar es el uso y desarrollo de la cal como preparación al muro para pintar.

Las pinturas del Palacio de *Yarim Lim* en *Atchana (Alalakh)*, se hicieron sobre cal (un mortero de arcilla de 4 u 8 mm., cubierto con un fino estrato de cal pura de 1 mm.). Hay autores que afirman que se realizaron sobre pasta húmeda, al fresco, con las luces hechas al seco. Otros comparten la opinión de que se tratan de las

¹⁹ Mezcla de materiales que componen una sustancia dura, frágil, transparente, insoluble en casi todos los cuerpos conocidos y fusible a alta temperatura (el vidrio),

del arte de dar color a los muros. Para los cretenses, decorar las estancias de las casas era como en nuestra época, empapelar las paredes.

Mediante el comercio marítimo la isla de Creta mantenía intensos contactos tanto con los imperios agrarios de Anatolia como de Europa, donde se habían desarrollado las primeras culturas de la Edad del Bronce. Sus naves comerciaban con Egipto y Mesopotamia. Además de con productos agrarios comerciaban con objetos de arte.



Figura 13.- Situación geográfica de Creta y Grecia en el mar Mediterráneo.

No solo se intercambiaban bienes materiales sino de otros tipos, como usos y técnicas pictóricas. El cretense tenía conocimiento de las prácticas decorativas murales usadas en otros tiempos y lugares de su entorno. Este conocimiento será la base para la búsqueda de mejoras en la ejecución de la pintura sobre muro.

El cretense pintaba al seco sobre la pared²¹. El color se aplicaba cuando la argamasa, la preparación, estaba ya fraguada sobre el muro. Pero no solo la pintura al seco era la utilizada. En este período podemos afirmar, por primera vez, el uso de la pintura mural al fresco propiamente dicha.

La verdadera novedad que podemos adjudicar al pintor mural cretense es el uso consciente y desarrollado de la técnica *al fresco*. Encontramos pinturas ejecutadas *de esta guisa* en el Palacio de *Cnossos*, dentro de lo que se da en llamar el período minoico tardío (**Figs. 14 y 15**).

El análisis de las maravillosas pinturas del *Palacio de Cnossos* revela a los

²¹ EIBNER, A. *Entwicklung und Werkstoffe der Wandmalerei vom Altertum bis zur Neuzeit* (Estudio sobre métodos y materiales para murales en todas las épocas). Heller, Munich 1992. Citado por MAYER, R. en *Materiales y Técnicas del Arte*. Traducción de Juan Manuel Ibeas. Ed. Hermann Blume, Barcelona 1993, (p. 296).

especialistas que los pigmentos se aplicaron sin la participación de aglutinante alguno. Esta observación, junto con los análisis efectuados a la capa pictórica, hace pensar que podrían tratarse de las primeras manifestaciones de verdadera “*pintura al fresco*” utilizando conscientemente el proceso de carbonatación; proceso al que ya nos referimos en este capítulo en el apartado dedicado al Paleolítico.

Aprovechamos esta circunstancia para intentar explicar, de manera resumida, esta reacción química. Proceso que convierte la superficie pictórica **en sólida y estable por la transformación en carbonato cálcico de los materiales aplicados al muro.**

Primero recordaremos que la cal es parte principal del enlucido aplicado a la pared antes de pintarla. Esta cal utilizada es carbonato cálcico sometido a altas temperaturas y posteriormente sumergido en agua. El proceso de calentamiento elimina el anhídrido carbónico del carbonato y el baño de agua lo hidrata, convirtiendo la sustancia inicial en hidróxido de calcio. Esto último es lo que técnicamente se conoce como “*cal apagada*”. Esta “*cal apagada*” es la que forma parte de la preparación aplicada sobre el muro. El pintor aplica sobre ésta, todavía húmeda, los tintes disueltos en agua. Entonces la cal, cuando seca, absorbe anhídrido carbónico del aire formando de nuevo carbonato cálcico. Los pigmentos así quedan asimilados e integrados con el enlucido en una masa pétreo de gran consistencia y estabilidad química.



Figura 14.- Palacio de Cnossos. Pintura representando un grupo de delfines.

La paleta cretense no muestra grandes diferencias respecto a épocas anteriores. Los pigmentos que se usaban eran: el negro (sacado de esquistos



Figura 15.- Isla de Creta. Palacio de *Cnossos*, salón del trono. Observamos los colores utilizados por el pintor. Rojos, amarillos y azules acompañan al ritmo compositivo.

carbonáceos), rojos y amarillos (alcanzados a partir de óxidos de tierra), azules (silicato de cobre) y verdes (obtenidos a partir de la malaquita)²².

La segunda novedad aportada por la pintura mural cretense hace referencia a lo representado. El ritmo determina la composición. Los elementos de la misma se ordenan espacialmente, el espectador es invitado a descubrir la profundidad espacial a través de las proporciones de los elementos incluidos en ella.

Hasta ahora el pintor solo se preocupaba de la disposición, sin más, de figuras sobre las paredes. Figuras de carácter religioso, social u ornamental de las que importaba su reconocimiento y mensaje sobre el muro. A partir de este momento a esas figuras, esas formas, esos motivos ornamentales se les incorporará el movimiento y la sensación de profundidad en la escena. El tamaño de las figuras se

²² VV. AA. *Op.cit.* (pp. 18-19)

estudia para crear sensación de tercera dimensión al espectador. Los colores también se aplican con esta intención. El movimiento introduce el ritmo en la obra. La quietud y el hieratismo se pierden, y los objetos representados cobran vida sobre el plano (Figs. 14 y 15)

VI.4.b. Grecia

Grecia es un territorio que, por su situación geográfica, tiene constantes relaciones con el mundo egipcio, copto, cretense, del cercano oriente, itálico y etrusco fundamentalmente. Un territorio preparado para el sincretismo cultural. Un sincretismo al que se llegará mediante relaciones de amor- odio con el entorno que le rodeaba²³.

Son escasos los ejemplos de pintura mural griega reconocidos en nuestros días. Se sabe sin embargo que los griegos utilizaban el término pintura para referirse a la realizada sobre muros y paneles. Este hecho hace pensar que la obra realizada de este modo fue abundante aunque, hoy en día, la mayoría de esos trabajos se habrían perdido. Siendo utilizadas la gran mayoría de las pinturas murales griegas como revestimiento externo de los edificios, el origen de su degeneración parece claro. Otros murales, quizás, estén enterrados por el tiempo y el olvido.

Un ejemplo de estas pinturas lo encontramos en una necrópolis, en la ciudad de *Paestum*. Era ésta una localidad con buenas relaciones con los pueblos itálicos vecinos y con los etruscos. Su necrópolis se situaba fuera de los límites de la ciudad, señalados éstos por sus murallas. Las pinturas,



Figura 16.- Situación geográfica de Paestum, al sur de la península itálica.

²³ Plinio el Viejo. *Historia Natural*, XXXV 79- 92 (pp. 319- 333) I. Ed. De H. Rackham, Loeb Classical Library, Cambridge 1938- 1952. Citado por Pablo Olmos Beniloch en *La preparación de la pintura mural en el mundo romano* (recurso en línea) disponible en <http://www.raco.cat/index.php/ExNovo/article/viewFile/144713/237603>



Figura 17.- *Paestum*. Pinturas que representan a hombres barbudos jugando al kótlabos.

excelentes por la pureza de las actitudes y el contrapunto refinado del dibujo y del color, fueron descubiertas el año 1968.

Por su semejanza con la cerámica del período griego clásico se las ha identificado como pinturas griegas²⁴. En esta tumba de *Paestum* el tema principal representado es el banquete de diez comensales con el torso desnudo, barbudos y coronados de laurel, entregados al deleite de la música y jugando al kótlabos²⁵ (Fig. 17).



Figura 18.- *Paestum*. Pinturas murales en la tumba del tuffatore

En una losa de una de las tumbas cuadrangulares, un efebo se dibuja desde un frágil trampolín lanzándose al mar. Este sepulcro, llamado *tumba del Tuffatore*²⁶, parece tener un significado simbólico. La versión más aceptada ve en la escena la representación del hombre pasando de la vida a la muerte. El hombre, al zambullirse en el agua se sumerge en la vida de ultratumba (Fig. 18).

Los motivos pintados en este lugar se hallan encuadrados en un decorado. Este decorado está pintado a toda prisa con flores, huevos y granados, símbolos de

²⁴ En el período clásico del arte griego se representan fundamentalmente banquetes fúnebres.

²⁵ Juego consistente en pasar en forma acrobática, copas llenas de vino

²⁶ *Tuffatore* quiere decir "el que se zambulle"

la resurrección²⁷. Existen otros temas: jinetes, combates de pugilistas, escenas de caza, grifos y aves fantásticas. La mitología también está presente con la representación de *Caronte* y la *laguna Estigia*.

En cuanto a la paleta utilizada por el pintor se compone fundamentalmente del rojo, azul, negro y amarillo. Paleta que no difiere básicamente de la utilizada por los pintores cretenses²⁸.

La novedad de los escasísimos restos de pintura mural griega que podemos contemplar en nuestros días no reside en la técnica. La novedad la encontramos en su significado profundo. Para los griegos el hombre es lo más importante, el centro. El hombre se cuestiona sobre lo más íntimo de su existencia, sus anhelos y sus miedos. Dichas preocupaciones se trasladan a la pintura. Es filosofía en imágenes. Lo importante no se ve, está en la reflexión que el pintor nos invita a hacer. Reflexiones que tienen al hombre y el por qué de su existencia como protagonistas.

VI.5. Etruria, Tracia y Roma

Tratamos en este punto la cultura romana y dos de sus precedentes. Habitualmente se ha presentado como antecedente básico e inmediato de los murales romanos únicamente a los etruscos. Además de Etruria, introduciremos en este apartado la pintura mural ejecutada por el pueblo tracio.

VI.5.a. Etruria

La civilización etrusca la situamos históricamente en el centro de la península itálica, en su vertiente occidental. Tendrá un período expansivo que llevará a este pueblo a ocupar casi todo el Centro y Norte de la península itálica, sur de la región del *Lacio* y la *Campania* (Fig. 19).

Conocían la decoración mural llevada a cabo por las culturas vecinas. La constatación de este conocimiento se llevó a cabo en los siglos XVII y XVIII. En

²⁷ Veremos como la iconografía cristiana asimilará estos motivos.

²⁸ Ver apartado dedicado a Creta

estos años fueron descubiertas pinturas etruscas que decoraban las paredes de viviendas, templos y tumbas. El mayor número de obras se localiza en la ciudad de *Tarquinia*.

Lo que se representa responde al gusto por lo suntuoso. La decoración acompaña, fundamentalmente, a la celebración de ritos orientados a la veneración de los antepasados. Otros ritos relacionados con la fecundidad de la tierra tienen como acompañantes pinturas mostrando danzas, escenas circenses y eróticas.



Figura 19.- Referencia geográfica de Etruria (verde) y lo que llegó a ser su expansión (gris).

No falta el uso de programas iconográficos que guardan cierta similitud a los encontrados en los enterramientos griegos. Iconografía tal como banquetes funerarios que nos recuerda a las pinturas de *Paestum*. La familia rendía así homenaje a sus difuntos. Con sentido sobrenatural aparecen en las composiciones figuras de misteriosos augures y espíritus infernales.

La pintura etrusca presenta una conjunción de elementos pertenecientes a épocas pasadas y culturas vecinas. Este sincretismo, como en otros casos, se explica por el propio posicionamiento geográfico. Encontramos el carácter mágico de la pintura rupestre, la suntuosidad de las representaciones egipcias o el uso de programas iconográficos coincidentes con sus históricos enemigos, los griegos. El componente griego se puede observar sobre todo hacia el siglo V a.C., en el período llamado arcaico (**Fig. 20**).

La pintura mural etrusca va a ejercer una influencia fundamental en la pintura mural de la Roma imperial. Dominado el pueblo etrusco por sus vecinos del sur, éstos asimilan cantidad de características de su cultura. Esta influencia se va a concretar en un desarrollo del culto a los antepasados, desarrollo de la técnica



Figura 20.- La tumba de los Augures. La pintura sobre las paredes que practicaban los etruscos ya tiene una significación propiamente mural con una utilización estética.

artística y el realismo de las representaciones. También en este punto haremos referencia al carácter estrictamente “mural” que los etruscos dan a la decoración de sus estancias (Fig. 20).

VI.5.b. Tracia



Figura 21.- En color azul el área que ocupó la región de Tracia en el sureste europeo.

Para comprender el desarrollo de la técnica mural romana habitualmente se señala por los teóricos, como principal y directa, la influencia del pueblo etrusco. Se nos antoja escaso exponer solo los murales etruscos como precedentes inmediatos del arte mural romano. Queremos referirnos también a otros pueblos. Éstos, una vez sometidos por los romanos, también aportarán parte de su cultura a la del Imperio. Un ejemplo de ello lo encontramos en el pueblo tracio.

La Tracia es una antigua región del sudeste europeo. Ocuparía la punta sudeste de la Península Balcánica comprendiendo también parte de Grecia, Bulgaria y Turquía (Fig. 21).

El descubrimiento de la tumba de *Kazanlak*, en el centro geográfico de la actual Bulgaria, siguió arrojando luz a los expertos sobre el problema romano. Fechadas a finales del siglo IV, ó principios del III a. C., los estudiosos consideran las tumbas de *Kazanlak* (Bulgaria) un antecedente más de la técnica pictórica mural romana.



Figura 22.- Tumba de *Kazanlak*. Detalle de la cúpula. Representación de caballos.

Los murales los encontramos en sus estancias y cámara funeraria con el techo en forma de cúpula. La complicada decoración está elaborada con pinturas ejecutadas al fresco en las secciones superiores, y en las partes inferiores se ha pulido el mortero mientras éste estaba fresco todavía²⁹.



Figura 23.- Tracia. Tumba de *Kazanlak*. Detalle de la cúpula con los dos soberanos.

En la cámara funeraria se representa al soberano tracio y su esposa (Fig. 23). Justo a la entrada de la cámara, las dos figuras aparecen sentadas alrededor de una mesa bien servida. En torno a ellos, una serie de sirvientes les obsequian. Se suele interpretar este tema como un banquete funerario. Aunque se manejan otras hipótesis, una de ellas sería la celebración de una

²⁹ VILA MARTÍNEZ, M. C. *Op. cit.*

*hierogamia*³⁰.

Destacamos pues del mundo tracio la suntuosidad de sus pinturas y el protagonismo del poder político en su iconografía. Esta característica, junto con la imitación de materiales nobles y el uso de una determinada paleta de colores, van a ser tres aportaciones básicas a la pintura mural romana.

VI.5.c. Roma

Hasta ahora hemos escrito sobre culturas que han desarrollado un arte mural propio sabiendo asimilar las aportaciones de épocas pasadas o de sus vecinos. Roma es, en este aspecto, una especie de síntesis final. A medida que las legiones romanas sometían pueblos, asimilaban de ellos elementos que aprovecharían para su beneficio y desarrollo; la pintura mural no iba a ser una excepción.

Pero Roma, no lo olvidemos, no solo asimila usos y costumbres de los pueblos conquistados. Roma también funciona como un ente que expande ideas y procedimientos hasta los confines del imperio. La pintura mural romana será el punto de partida para las técnicas y usos en épocas posteriores.

Los usos y procesos técnicos murales se analizan realizándose mejoras. La pintura mural se desarrolla y se reafirma como técnica artística fundamental. Aparejado a este desarrollo encontramos escritos especializados sobre el tema. Esos textos usan una terminología propia y exclusiva. Palabras como *intónaco*³¹, *arriccio*³², *pontate*³³ son ejemplos de un lenguaje propio para el arte mural usado por tratadistas y artistas romanos. Recetas y vocabulario que serán rescatados, posteriormente por los hombres del Renacimiento³⁴, perdurando hasta nuestros

³⁰ Término que se aplica a la boda entre dos divinidades.

³¹ Término que define la capa de mortero aplicado directamente sobre el muro o sobre una capa de *arriccio*, destinada a recibir la pintura

³² Término que se aplica en el siglo I d.C. a la primera capa de enfoscado que se aplica sobre la pared. Esta capa recibirá otra, que será sobre la que se pinte.

³³ De *pontegio* (andamio), *pontate* (andamiada). Zonas a las que se accede para el trabajo sobre la pared, con el andamio.

³⁴ Consultar apartado dedicado al Renacimiento.

días.

El proceso de preparación del muro requería de un *arriccio* formado por cal mezclado con arena o puzolana³⁵. A medida que pasan los años se tiende a realizar un dibujo preparatorio, la *sinopia*³⁶, sobre el *arriccio*. Esta primera capa de enlucido se cubría por una segunda llamada *intónaco*. El *intónaco* es aplicado en *pontate*. Debía aplicarse sobre la pared el mortero que pudiera ser pintado colocado el andamio. La pintura se debía aplicar sobre el *intónaco* húmedo, si no era así éste quedaba inútil.

La receta que hemos comentado nos muestra las capas que debían aplicarse sobre el muro para la realización de un fresco. La verdad es que estas capas podían variar cuando el motivo de la obra era complicado o de cierta importancia. Si esto sucedía el *intónaco* se reservaba, aplicándose no en *pontate* sino en *giornate*³⁷, para pintar sobre él. A diferencia del método estandarizado esta reserva consistía en planificar la obra aplicando este mortero en cuadrículas.

Otras variaciones sobre el método general nos hablan de la ejecución de pequeñas escenas figurativas sin dibujo preparatorio. Estas escenas se pintarían improvisadamente sobre la superficie del *intónaco* puliéndolas al final para integrarlas en el fondo³⁸. En otras ocasiones, y para asegurarse una mayor carbonatación³⁹, se enfatiza el pulido especialmente en los elementos más importantes de la pintura.

Los tintes de los que se tenía conocimiento en esta época eran: la tiza

³⁵ El término viene de una población cercana a Nápoles, *Puzol*. En esta población Italiana se puede encontrar una roca volcánica de composición muy parecida al basalto. Mezclada esta roca con cal, consigue que el mortero se endurezca en contacto con el agua..

³⁶ Italianismo que designa al dibujo hecho en rojo sobre el enlucido del muro como preparación para la ejecución del *fresco*.

³⁷ De *Giorno* (jornada), *Giornate*. Se puede definir como trabajo que se puede cubrir en una jornada manteniendo fresco el mortero. La pequeña cuadrícula siempre era una superficie que permitía más tiempo para el trabajo. Ésto se traducía en más detalle y cuidado.

³⁸ VILA MARTÍNEZ, M. C. *Op. cit.*

³⁹ Para recordar el significado de este término véase el apartado dedicado a Creta. De esta manera se forzaría al hidróxido de calcio disuelto en el mortero aflorar a la superficie con la presión.

(carbonato de calcio), el yeso (sulfato de calcio), albayalde (carbonato básico de plomo), negro humo (carbono), el índigo (materia colorante vegetal, indigotina), azurita (carbonato básico de cobre), azul de Egipto (silicato de calcio y cobre), tierra verde (hidrosilicato de potasio, aluminio, magnesio y hierro), cardenillo (acetato de cobre básico), malaquita (carbonato básico de cobre), oropimente (monóxido de plomo), litargirio (sulfuro de arsénico), cinabrio (sulfuro de mercurio natural), bermellón (sulfuro de mercurio), minio (tetróxido de plomo), sandaraca (sulfuro



Figura 24.- “La poetisa”. Retrato encontrado en la Casa de Libanio en Pompeya (conservado en el Museo de Nápoles).

de Arsénico), laca de rubia (materia colorante para teñir), laca de grana (materia colorante para teñir, ácido kermésico), sangre de dragón (resina de color rojo oscuro), ocre amarillo (óxido de hierro),siena crudo (óxido de hierro), siena tostado (óxido de hierro), tierra sombra cruda (hierro mas óxidos de manganeso), tierra sombra tostada (tierra con óxidos de manganeso) y rojo de óxido de hierro (óxido de hierro)⁴⁰.

Los colores listados no varían mucho de los manejados en épocas inmediatamente anteriores, la etrusca o la tracia. Además, no todos eran válidos para su uso en la pintura mural. Cuando el artista quería aplicar los pigmentos sobre la pared, éstos se mezclaban con agua de cal previamente. En otras ocasiones la mezcla se hacía, si no eran tintes de naturaleza arcillosa, con caolín.

En cuanto a los motivos representados Roma va a compaginar el uso de la

⁴⁰ VV. AA. *Enciclopedia universal de la pintura y la escultura*. Vol. I. Coord. Lawrence Gowing. Ed. Sarpe, Madrid 1982 (pp. 18-19)

DOERNER, M.: *Los materiales de la pintura y su empleo en el arte* (5ª edición). Ed Reverté 1994.

VITRUBIO El Libro VII de *Los Diez Libros de Arquitectura* de. Ed. Iberia, colección “Obras Maestras”. Barcelona 1995. (Sobre la técnica de la pintura mural, los enlucidos, preparación de la cal, los pigmentos, etc.

pintura mural puramente decorativa, enriquecedora de superficies arquitectónicas, con las representaciones personificadas del poder político y religioso.

Un género muy cultivado por el pintor romano es el del retrato. Emperadores, señores y personajes de relevancia son protagonistas de programas iconográficos destinados a resaltar su rango o buscar la inmortalidad. Composiciones que parecen destilar un sabor religioso-esotérico contemplando los rostros pintados. Se imita la calidad de materiales constructivo como el mármol. La pintura acerca a las economías menos pudientes la posibilidad de disfrutar, al menos como ilusión visual, de materiales propios de templos y palacios. La pintura elimina la realidad física del muro y nos traslada a otra bien distinta⁴¹ (Figs. 25 y 26).

Aparte del desarrollo técnico, y de la pericia en las representaciones, la pintura mural romana aporta grandes tratadistas. Personajes que al escribir influirán no solo en su época sino siglos más tarde. Uno de esos teóricos, Vitrubio, define el *fresco* y así lo diferencia de otras técnicas utilizadas por entonces⁴². Entre otras, técnicas cuyo enlucido estaba formado principalmente por arcilla y al que se le daba el nombre de *crétula*⁴³.

Los tratadistas no solo tocan temas puramente teóricos sino también con



Figura 25.- Pintura mural romana. Ilusionismo arquitectónico.

⁴¹ MAYER, R. *Materiales y Técnicas del Arte*. Hermann Blume, Madrid 1985, (p. 296)

⁴² VITRUBIO, *Op. cit.*

⁴³ Se da el nombre de crétula a una arcilla utilizada para cerrar las cartas.

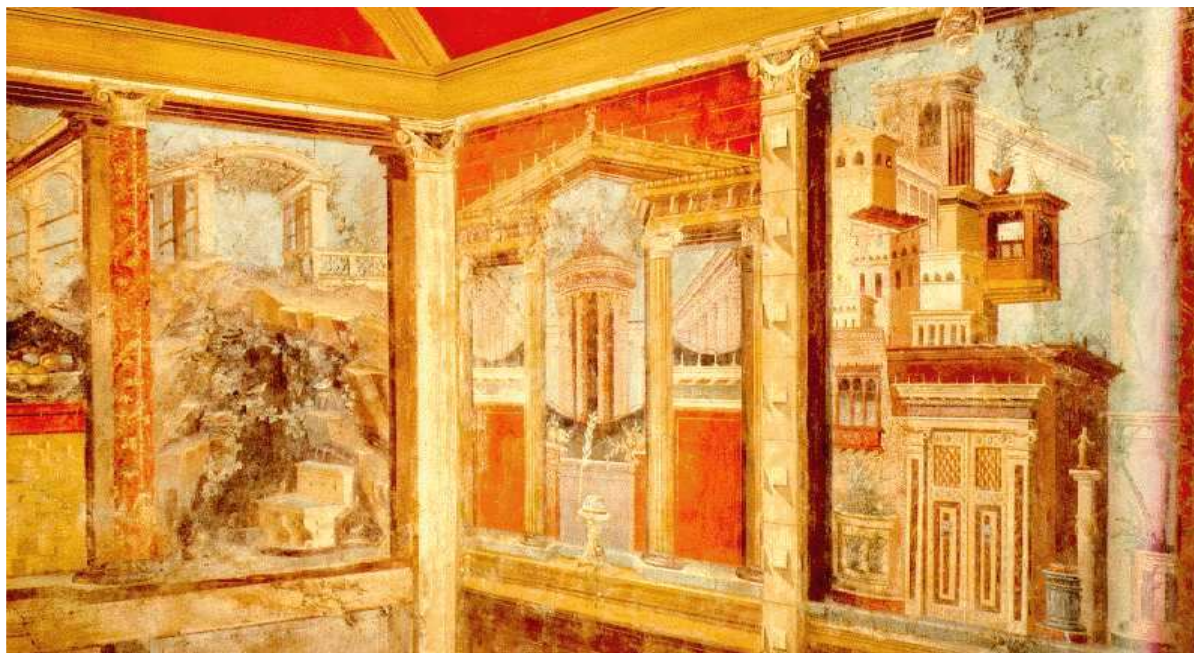


Figura 26.- Pintura mural romana. Ilusionismo arquitectónico en *Pompeya*. Pintura del llamado cuarto periodo.

respecto a la *praxis* de la obra. Uno de estos temas alude al uso de determinados medios adhesivos para combinar con pigmentos o materiales que sirvan para el acabado de los murales. *Plinio* y *Vitrubio*, por ejemplo, coinciden en aconsejar la cera como protector de la pintura⁴⁴. Sin embargo desaconsejan su uso como medio adhesivo para los pigmentos y su posterior aplicación sobre el enlucido⁴⁵.

Roma es fuente inagotable de obras, estudios y particularidades que obligarían a utilizar páginas y páginas de nuestro texto. Roma es punto de arranque, referencia a partir de la cual va a cimentarse la pintura mural en épocas posteriores.

VI.6. Medio y lejano Oriente: Irán, Pakistán, India y Japón

Englobamos en este apartado culturas representativas de la producción artística oriental. La pintura mural goza aquí también de gran predicamento aunque su desarrollo, tanto técnico como iconográfico, va a presentar diferencias respecto a Europa.

⁴⁴ PLINIO el Viejo. *Op. cit.*

⁴⁵ PLINIO el Viejo. *Op. cit.*

VITRUBIO, *Op. Cit.*

Si buscamos un hilo conductor común entre estos países, éste sería la ruta de la seda. Efectivamente, la ruta de la seda fue el camino de comunicación y encuentro entre Oriente y Occidente. Va a ser una de las principales razones para el desarrollo técnico e intercambio de ideas entre pueblos culturalmente muy distintos, por supuesto también en el campo de la pintura mural.

VI.6.a. Irán



Figura 27.-Palacio de Persépolis. Fragmento de suelo pintado utilizando como pigmento hematitas.

Heredera directa de la cultura mesopotámica va a actuar de correa de transmisión entre el mundo occidental y el oriental. Su posición geográfica hace que sean numerosas las rutas comerciales que atraviesan su territorio. Estas rutas no solo servían para el intercambio comercial sino también para el cultural y de ideas.

De la pintura mural iraní apenas han llegado hasta nosotros ejemplos que nos hablen de su forma de hacer y representar. Irán, a juzgar por objetos de la vida cotidiana conservados, alcanzó una riqueza decorativa y desarrollo técnico importante. En el campo de la pintura mural destacaremos los restos conservados del Pavimento de Persépolis⁴⁶ (Fig. 27). Este pavimento está pintado sobre un enlucido muy pulido de cal y cantos. Durante el período sasánida una preparación de barro arcilloso y paja con otra capa posterior de yeso servía de preparación a las obras de los muralistas que, generalmente, se pintaban con temple al huevo.

VI.6.b. Pakistán

En Asia central los pigmentos utilizados son los mismos que en la India añadiendo a la paleta el lapislázuli. De igual manera los enlucidos son también de

⁴⁶ AMBERS, J. Y SIMPSON, S.J. *Some pigment identifications from objects from Persepolis* (Identificación de pigmentos en objetos de Persépolis). Recurso en línea disponible en <http://www.achemenet.com/ressources/enligne/arta/pdf/2005.002-Ambers-Simpson.pdf>

composición muy similar⁴⁷. Estas circunstancias van a incidir en la pintura mural pakistaní. Representativos son unos fragmentos de pintura aparecidos, sin duda con función decorativa, del siglo VI a.C. El análisis de estos restos desvela que pudieron ser realizados con una técnica muy semejante al fresco. Otros restos, pertenecientes a la dominación del imperio sasánida, están pintados sobre un mortero de barro arcilloso y paja. Sobre esta capa se aplicaba otra compuesta de yeso en la que se pintaba la obra utilizando la témpera. La témpera tenía, al igual que podemos observar en otros pueblos como el etrusco, como aglutinante la albúmina de huevo⁴⁸.

Observamos pues como la cultura de la cal todavía no había llegado a este territorio. Lo que sí predominaba es el uso de una técnica que podíamos denominar “experimento mixto”, muy apartado de las modas y usos occidentales.



Figura 28.- *Bodisatva Papmapani* (hacia 550 d.c.). El artista, crea así una expresión asexual, nexa entre lo humano y lo divino.

VI.6.c. India

La información que nos ha llegado en cuanto al proceso técnico del mural hindú es amplia debido, fundamentalmente, al buen estado de conservación de numerosos templos budistas. En líneas generales, sin ánimo de ser exhaustivos, se sabe que utilizaban un primer mortero de arcilla y paja cortada, fibras vegetales y pelo animal. Posteriormente, sobre este mortero, se aplicaba otro más fino y suave compuesto por caolín⁴⁹. En

⁴⁷ Consultar apartado dedicado a India.

⁴⁸ CANALES HIDALGO, J. A. *Pintura mural y publicidad exterior: de la dimensión estética a la dimensión pública*. Tesis doctoral presentada ante el departamento de pintura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad San Carlos de Valencia. Valencia 2006 (p. 51)

⁴⁹ GÁRATE ROJAS, I. *Artes de la cal*. Ministerio de Cultura, Instituto para la conservación y restauración de bienes culturales. Madrid 1994 (p. 63)



Figura 29.- Pintura mural en la cueva de Ajanta. Buda y el lenguaje de las manos.

ocasiones el caolín era sustituido por yeso, cal o capas de estos materiales.

Como puede observarse en lo hasta ahora expuesto la arcilla seguía siendo, a diferencia de Europa, el componente básico de los morteros. La cal va a aparecer como componente de los enlucidos, por vez primera, durante el siglo VII a.C. Los muros del templo de *Bagh* van a ser protagonistas de esta novedad técnica. Desde este instante el uso de la cal en los morteros preparatorios se extiende, y afianza, por el continente asiático.

No podemos hablar de fresco propiamente dicho. Se pintaba con témpera sobre la preparación ya fraguada. Como aglutinantes más usados destacan las gomas naturales, resinas, ceras, azúcar, savia, y melaza⁵⁰. Se daba gran importancia al acabado a través del pulido de los distintos estratos. En primera instancia se pulía el último enlucido aplicado a la pared, después se aplicaba la pintura.

En el transcurso del siglo VII a.C. aparece una “variedad”, si lo podemos llamar

⁵⁰ GÁRATE ROJAS, *Op. cit.* (p. 63)



Figura 30.- Pinturas murales en *Ambert Fort* (India).

así, de pintura mural *al fresco*. No se sabe si la nueva técnica surge como descubrimiento independiente o es producto de la llegada tardía, vía Irán, de una receta de origen romano⁵¹. Tal vez es el origen del llamado *fresco lustro* de tradición artesanal que podemos contemplar en *Rajas tan*⁵². Los ejemplos más antiguos de este tipo de técnica son las pinturas murales del *Ambert Fort*, cerca de Jaipur (**Fig. 30**). El intónaco es muy espeso y tiene una superficie pulida muy superior a las pinturas corrientes pompeyanas.

El ejemplo más representativo de este período, quizás, sean los murales de la cueva de *Ajanta* (**Fig. 29**). De las figuras representadas destacan los múltiples posicionamientos de las manos de las figuras. El simbolismo de las manos nos traslada a ritos o simbología concreta en el mundo hindú. Vestimentas principescas con tiara y cordón y flores de loto representando la máxima pureza son símbolos de la "liberación del valle de lágrimas".

⁵¹ En el apartado dedicado a Irán ya hemos mencionado el papel comunicador entre los procedimientos técnicos murales occidentales y orientales.

⁵² VILA MARTÍNEZ, M. C. *Op. cit.*



Figura 31.- Asparas Bongao (China). Cueva de los mil budas. Detalle.

VI.6.d. China

Técnicamente destacaremos de este período la obligación en la que se vio el muralista a la hora de pintar con azules y verdes. China desconocía el lapislázuli. Esta carencia se subsanó con el uso de la azurita y la malaquita, minerales que permitían la elaboración de tintes azules y verdes respectivamente.

Pero lo que más destacaremos de la pintura mural china es su temática y expresividad, siendo utilizada por los emperadores como medio propagandístico. Las figuras, de rostros serenos, realizan movimientos suaves y

elegantes. El dibujo es sinuoso y curvo, acompañando el movimiento de las figuras. La expresividad de la línea se complementa con la representación de la tercera dimensión.

El artista cultiva el retrato. Algunas obras llegan a ser verdadera galería de personajes (Fig. 31). Los rostros se individualizan y el pintor somete a los protagonistas a un verdadero análisis psicológico.

VI.6.e. Japón

En el período histórico donde se produce la unidad japonesa, conocido como “Kofun Jidai”, se erigen monumentos funerarios destinados al enterramiento de personas de alto rango social⁵³. Encontramos estas tumbas decoradas con pinturas murales y bajorrelieves, combinación que parece mostrar la influencia de otros murales de inspiración budista realizados en India y Corea.

⁵³ G. GUTIÉRREZ, F. *Pinturas murales en las tumbas primitivas de Japón*. Boletín de la Asociación Española de Orientalistas, Año 9, 1973 (p.125)

La cal aparece como componente de los enlucidos en los murales japoneses hacia el siglo VII d.C. Las pinturas son realizadas sobre un enlucido de cal blanco, cuidadosamente alisado, de unos 3 ó 4 mm. de espesor. Los pigmentos se fijan por carbonatación, como lo hacen en la pintura *al fresco*. Lo curioso del tema es que este uso coincide en el tiempo con la aparición de enlucidos con base de cal en la India. Ejemplo de lo expuesto lo encontramos en las pinturas murales del túmulo de *Takamatsu-zuka* (Fig. 32).



Figura 32.- Túmulo de *Takamatsu-zuka*,. Pinturas en la pared descubiertas en 1972.

El monumento funerario de Takamatsu-zuka (construido en el siglo VII d.C.)⁵⁴ presenta un conjunto de pinturas murales con clara influencia coreana. Podemos constatar este hecho por las vestimentas de los personajes que nos recuerdan a las que podemos ver en pinturas del norte de Corea⁵⁵.

Los colores que utiliza el artista son el rojo, el azul y el oro (Fig. 32). Observando la cantidad de motivos relacionados simbólicamente con la astronomía, y que el artista plasma en el muro, podemos hacernos una idea de la importancia que para el hombre japonés de la época tenía esta ciencia.

VI.7. América precolombina

Antes de la llegada de los españoles al continente americano ya eran numerosas las obras murales realizadas por los indígenas. Se usaban como soporte los muros de piedra de las construcciones indígenas. El acabado de la técnica

⁵⁴ G. GUTIÉRREZ, F. *Op. cit.* (p.129). El autor afirma que la aparición del calendario en Japón es introducido a finales del siglo VII d.C. desde China. Como quiera que aparece un calendario representado en las pinturas podemos deducir la fecha de realización de los murales.

⁵⁵ G. GUTIÉRREZ, F. *Op cit.* (p.129)



Figura 33.- Teotihuacan (Méjico). Diseños decorativos o escenas narrativas en las paredes.

pictórica sobre el muro se practicaba sobre un fondo rojo. Muchos autores afirman que, al contrario de lo que se podría pensar, antes del Descubrimiento el uso de la cal ya era conocido por los pobladores precolombinos. El soporte y la preparación de las obras nos hablan del grado de desarrollo social y técnico de su cultura.

Para ilustrar estas afirmaciones traemos dos ejemplos concretos, las pinturas murales aztecas de *Teotihuacan* en Méjico (**Fig. 33**) y las encontradas en Perú, concretamente en *Pachamac*. Los murales de Méjico tienen una ejecutoria muy parecida a la romana, nos recuerda su técnica a la seguida en la pintura clásica al fresco. En las pinturas murales peruanas podemos comprobar que su técnica es más parecida al proceso seguido en el Neolítico. Son pinturas *al seco* ejecutadas sobre una preparación arcillosa.

VI.8. Bizancio

Avanzando en nuestro recorrido llegamos al inicio de la Edad Media. El gran Imperio romano se divide en dos. La caída del Imperio de Occidente (476 d.C.) proyecta sobre Bizancio la herencia espiritual de Roma y acrecienta su importancia como poder político y religioso. Esa herencia sufrirá un alejamiento de las fuentes latinas y un acercamiento al sentimiento y raíces de los reinos de oriente. Estos movimientos serán especialmente visibles en la pintura mural.

VI.8.a. Antecedentes

Durante el período del bajo Imperio romano se produce una rápida simplificación de las técnicas clásicas murales, desapareciendo el interés por la imitación de los materiales. Al decaer este uso decae con él también la técnica del pulido, tan de moda en el mundo romano.

Otras variaciones en el terreno técnico introducen cambios en la estructura del mural. Las capas de enlucido se simplifican reduciéndose a dos (*arriccio* e *intónaco*). El resultado es una estructura íntima mucho más compacta. El *arriccio* no incluirá en su composición paja ni pelo de animal. En el *intónaco*, aparecerán *sinopias* y líneas de construcción.

También encontramos cambios que afectan a la manera de organizar y proyectar la obra sobre el muro. De manera progresiva (del siglo IV al siglo IX) se va imponiendo una tendencia que aplanan las figuras, elimina las tres dimensiones y establece una rigidez técnica que divide la ejecución de la pintura en fases estrictamente diferenciadas. El método antiguo fue refinado y modificado ligeramente, sin llegar a ser alterado en esencia. En este mismo sentido, antes del siglo X, no es fácil encontrar dibujos incisivos. Si aparecen son rarísimos y se limitan a perfilar nimbos⁵⁶ y dibujos geométricos.

VI.8.b. Características

La mayor parte de los autores se inclinan por el uso del mosaico para la ejecución de sus obras sobre muro. A partir del siglo XIII el mosaico va a ser sustituido por la pintura mural. Los artistas que se decantan por su uso siguiendo una estructuración y planificación específicas. Trabajan por capas utilizando un proceso descrito posteriormente por los tratadistas del Renacimiento. El dibujo preparatorio y los tonos de base se aplican sobre el enlucido húmedo. Esto explicaría la permanencia de estos tonos base en muchos casos en los que el dibujo ha desaparecido. Los pigmentos se aplican mezclados con cal. De nuevo se hace

⁵⁶ Luminosidad o circunferencia que rodea la cabeza de una figura. Se suele utilizar como sinónimo de aureola, aunque ésta sirve también para designar una luminosidad que envuelve todo el cuerpo.

necesario el aplicar los colores sobre un *intónaco* húmedo⁵⁷.

Se trabajaba en *pontate*, no excluyendo el artista el uso ocasional del trabajo en *giornate*. Siempre que fuera necesario se añadía enlucido fresco preservando así la obra de su deterioro futuro⁵⁸. Las juntas de los distintos enlucidos tendidos sobre el muro nunca siguen el contorno de las figuras. Tienen una disposición rectangular característica dividiendo la composición en áreas semejantes.

Con respecto a los acabados, como supervivencia del método romano, todavía se ejecuta el pulido. Se realiza éste después del boceto, previo a la ejecución de elementos decorativos. Se asegura así el lustre y los tonos profundos que caracterizarían a la pintura bizantina.

Estos modos de trabajo serán recogidos en textos por diversos tratadistas. En años posteriores estas apreciaciones técnicas, entre otras, evolucionarán y darán como resultado el nacimiento de lo que se dará en llamar el “*buon fresco*”⁵⁹.

La iconografía utilizada dimanaba de las fuentes escritas tradicionales. Servían de inspiración al artista libros sagrados y otros textos que, no siendo aceptados como tales, estaban relacionados con ellos.

Se pintaba mediante capas superpuestas. Esto afectaba, por ejemplo, a la aplicación de ciertos colores. Los azules se conseguían dando una capa de azurita a la cal sobre un negro aplicado al fresco o, simplemente, aplicando un velo de cal sobre el fondo negro (**Fig. 34**). Otro ejemplo lo encontramos en los dorados. Éstos se aplicaban a la pintura, en la última capa, una vez seca ésta. Los perfilados que

⁵⁷ FERRER MNORALES, A. *Op. cit.* (p. 31)

⁵⁸ BARBERO ENCINAS, J. C. “*Las técnicas medievales de la Pintura Mural: Algunas cuestiones sobre terminología y concepto*” en *Pátina*. Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, época II. Nº 12 Madrid 2003 (pp. 65-83). Recurso en línea disponible en: <http://www.esrbc.es/patina/12/pinturamural.pdf>.

En composiciones grandes, ciertos elementos necesitan de dedicación y tiempo añadido. Las cabezas de las figuras, por ejemplo, era uno de esos motivos trabajados aparte. Para que el *intónaco* estuviera fresco el artista sustituía el método *pontate* por el *giornate*.

⁵⁹ CENNINI, C. *El libro del Arte*; título original *Il Libro dell'arte*. Traducido del italiano por Fernando Olmeda Latorre. Ed. Akal, Madrid 1988. (p. 112). Los pasos para realizar el *buon fresco* serán descritos por Cennini en su obra.



Figura 34.- Iglesia de San Panteleimon de Nerezi (Macedonia). Pintura mural. Año 1164.

observamos en ciertas obras se realizaban con una línea incisa⁶⁰.

Bizancio, pues, es otro momento importante en la historia universal de la pintura mural. El Imperio romano recoge las técnicas murales usadas por los pueblos conquistados reglando un proceso único. Bizancio filtra la técnica romana. Dicho filtro se traduce en una simplificación técnica y una renovación iconográfica. El resultado son obras que ponen el acento sobre todo en la expresividad y con una inspiración fundamentalmente religiosa. La incipiente, pero oficializada, iglesia cristiana hace acto de presencia en la historia del arte.

VI.9. El Románico

Período artístico con el que daremos comienzo a nuestro trabajo de tesis. Será en el siglo XIII cuando comenzaremos nuestro estudio de la pintura mural en la provincia de Ciudad Real. Para Europa occidental, entre el siglo VIII y el siglo IX, Bizancio es el modelo a seguir. En el campo de la pintura se trabaja, principalmente, haciendo uso de la técnica mural. Las recetas y procedimientos que utiliza el pintor

⁶⁰ FERRER MORALES, A. *Op. cit.* (p. 30)

en un primer momento son de inspiración bizantina.

Si nos referimos a la técnica empleada, el tratado *De Diversis Artibus* de Teófilo (siglo XII) los describe⁶¹. Desafortunadamente el texto de Teófilo es confuso y no deja claros ciertos extremos. ¿Se trataba de pintura *al fresco*? o ¿era pintura a la cal sobre el enlucido fresco? Una pista nos la proporcionan los bocetos de los que hoy día disponemos, bocetos de obras murales que han sobrevivido a los colores aplicados finalmente. Esto indicaría que el boceto estaría pintado al fresco, no así la obra final. Se utiliza

también la técnica mixta. Primero se pinta al fresco para terminar la obra con colores a la cal o con temples (de cola, huevo o caseína). En todo caso, las juntas de las capas de preparación del muro se solapan unas con otras.

En cuanto a los colores, la paleta se hace más austera. Predominan sobre el blanco que proporciona la preparación del muro, los rojos, negros y azules. Se aplican éstos de forma plana. No se quiere representar la tercera dimensión. El plano del mural se respeta tal cual. El artista aplica el color con distintos métodos⁶² que buscan colaborar en la supresión del efecto de profundidad en la obra. El pintor se esfuerza en enfatizar el plano de la pared simplificando y reforzando la línea en la forma. Se llega a una estructura estratificada, casi esquemática. El uso del negro para bordear las figuras colabora con el sentido esquemático de la obra a la vez que refuerza su expresividad. La línea negra rodeando las figuras era una práctica muy



Figura 35.- Pantocrator de Sant Vicent de Taüll (Lérida). La figura del Pantocrátor es quizás la más característica de la pintura románica.

⁶¹ TEOFILO Monje. *Diversarum artium aschedula* (I, 22). Citado por Cennino Cennini en *El Libro del Arte*. Traducido del italiano por Fernando Olmeda Latorre. Ed. Akal 1988 (p. 134). La del monje Teófilo es una obra fundamental para entender el arte y la mentalidad medieval.

⁶² CARBONELL ESTELLER, E. *La Pintura Mural Románica*. Els Llibres de la Frontera. Barcelona 1984.

seguida en toda Europa, exceptuando Italia.

El artista abandona prácticamente los bocetos incisos desarrollando la obra *in situ*, en la pared. El dibujo se configuraba con líneas normalmente de color sepia, la sinopia. Estas líneas configuraban inicialmente una especie de cuadrícula o esquema geométrico. Primero aparecen a modo de construcción donde, más tarde, se insertarán las figuras de la composición. Es entonces cuando se colocan los detalles en el dibujo preparatorio.

Este método esquemático se desarrolló plenamente a principios del siglo XII. Progresivamente se da una mayor importancia al eje horizontal y vertical de dicho esquema. Se establecen entonces relaciones de tamaño, posición y espacio ocupado en el plano entre las formas de la representación. Se consigue así una armoniosa relación entre la pintura y el contexto arquitectónico, armonía característica de la pintura mural románica.

VI.10. El Gótico

En este período la espiritualidad cambia y eso se refleja en las construcciones de las iglesias. Es una espiritualidad mucho más abierta en contraposición a la interiorista, de espacios oscuros y cerrados, que imponía el Románico.

La arquitectura introduce elementos estructurales que la hacen más esbelta que en el período precedente. La sensación de levedad va a ser protagonista en las construcciones. Éstas se llenan de huecos, de aire, y esos huecos son rellenados por un arte floreciente, la vidriera. El color que inunda el espacio es el color luz procedente de esas vidrieras. A la pintura le quedan pocos espacios por cubrir, aún así no dejará de ser la pintura mural un arte de referencia.

En lo concerniente a los tratados y manuales de técnicas artísticas que se escriben en este período, los de mayor importancia son recopilaciones de recetas en las que poco o nada se menciona a la pintura mural.

La influencia románica persiste todavía en la mentalidad del pintor gótico. Se



Figura 37.- Iglesia parroquial de San Miguel de Barluenga (Huesca). Pinturas murales de claro estilo Gótico lineal.

simplifican grandes zonas de la obra haciéndolas monocromáticas. Estas zonas se combinan a su vez con líneas y grafismos ejecutados rápidamente sin ninguna previsión aparente.



Figura 36.- Pallaruelos de Monearos (Huesca). El beso de Judas.

Los colores parecen iluminarse de manera especial. El mencionado cambio de espiritualidad, hacia una más abierta y alegre, tiene su reflejo en lo cromático. Las figuras de santos aparecen representadas con nimbos ricamente decorados y, en muchas ocasiones, incluso con metales preciosos como el oro que brillan con luz propia en el conjunto del mural (**Fig. 37**).

A partir del siglo XIII y XIV se producen cambios de todo tipo que llevarán consigo el nacimiento de un nuevo período. La razón y la ciencia serán protagonistas. Resurgirá un mundo que se creía olvidado en el túnel del tiempo, el mundo clásico.

VI.11. El Renacimiento

Cavallini y *Giotto* comenzaron una revolución estética que culminó en una profunda transformación de la técnica pictórica y más concretamente la pintura mural. Solo hicieron falta veinte años, lo que nos da idea del impacto que tuvieron estos dos artistas en su época. *Cennini* en el año 1437 describe las técnicas básicas del *Trecento* que en líneas muy generales se ven transformadas por la mayor libertad del goce del artista⁶³.

Los avances en la representación del espacio y el volumen hacen que los programas iconográficos sean cada vez más complicados, difíciles de elaborar, por lo que se reduce a un día la superficie del muro a trabajar.

En lo que concierne a la técnica, el deseo de representar volumen y espacio lleva a la búsqueda de superficies suaves y luminosas. Los artistas se inclinan por la utilización del fresco puro. Si acaso en los retoques finales se permite aplicarlos con temple al huevo.

Las capas preparatorias de la pintura simplifican su composición. El *arriccio* no contiene fibras de ningún tipo. Sobre éste se tiende el *intonaco*, más fino, alisándolo cuidadosamente. Posteriormente se estampaban una especie de coordenadas a modo de cuadrícula realizando el dibujo preliminar o bien traspasando dicho dibujo al muro mediante estarcido. El estarcido traslada el dibujo al muro valiéndose de una hoja de papel con las líneas del mismo perforadas, así se consigue el paso del polvo del carbón a través de los orificios. El dibujo, ya sobre la pared, se repasaba y corregía con la *sinopia*.

En lo que se refiere a la ejecución de la obra, las *giornate* vuelven a utilizarse en la segunda mitad del siglo XIV y principios del XV⁶⁴. Al principio siguen formas rectangulares, como en Bizancio, pero gradualmente se irán siguiendo los contornos de las figuras o decoraciones. Esto requiere un grado de destreza que añade

⁶³ CENNINI, C. *Il Libro del Arte*. Ed. Akal, Madrid 1988 (p. 112)

⁶⁴ Es aquí claro el rescate que los artistas hacen de la técnica seguida en épocas pasadas. Consúltense los apartados dedicados a Roma y Bizancio.

dificultad técnica a la obra. El primer boceto lo realiza el pintor en *verdaccio*⁶⁵. Se modela así el volumen de la obra desde el primer momento. El objetivo se consigue con un solo color y tres gradaciones, del oscuro al claro, antes de añadir las luces y sombras finales.

El artista no deja terreno a la improvisación. El instinto y genialidad del artista no tiene cabida en la obra. El proyecto se plasma a través de una serie de razonados mecanismos a la pared, por ejemplo mediante una cuadrícula. Ésta es una diferencia fundamental con el Románico. Las líneas que entonces componían la obra se aplicaban directamente al muro sin mecanismo ni preparación previa. En el Renacimiento lo visceral, lo inmediato, lo personal que surge de la improvisación del momento desaparece; todo se racionaliza.

En el plano técnico destacaremos, en este período, el perfeccionamiento del procedimiento *al secco*. Hasta el siglo XVI se había utilizado sobre todo el temple. Ahora aparece también el uso del óleo. El óleo presenta menos complicaciones en su aplicación siendo el muro un buen soporte para él. Tanto que en ocasiones se pintaba directamente sin preparación alguna.

El uso del óleo aporta otra novedad técnica del Renacimiento a la historia del arte y de la pintura mural en particular, el llamado *sfumato*⁶⁶. El óleo, aplicado de esta forma, permite ofrecer una amplia gama de efectos y texturas que no producen los colores del *buon fresco*. Como ejemplo del uso del *sfumato* nos referiremos a Leonardo da Vinci⁶⁷. Leonardo pinta La Última Cena (**Fig. 38**) incorporando al muro todas esas novedades técnicas e intentando conseguir los efectos que el óleo conseguía en la pintura de caballete. El resultado parecía prometedor pero pronto se revela como un desastre de cara a la conservación de la obra (**Fig. 38**).

Otra aportación del Renacimiento a la pintura mural es el modo en que se traslada el dibujo de la composición al muro. Definitivamente, a mediados del siglo XVI, la *sinopia* es sustituida por el cartón. Es el fin definitivo de la improvisación.

⁶⁵ Color verdoso neutro utilizado en capas inferiores, contornos o sombras.

⁶⁶ *Sfumato*: Esfumado, pintura de contornos vagos y difuminados.

⁶⁷ VV. AA. Coord. Lawrence Gowing. *Op cit.* Tomo V, (p. 1445)

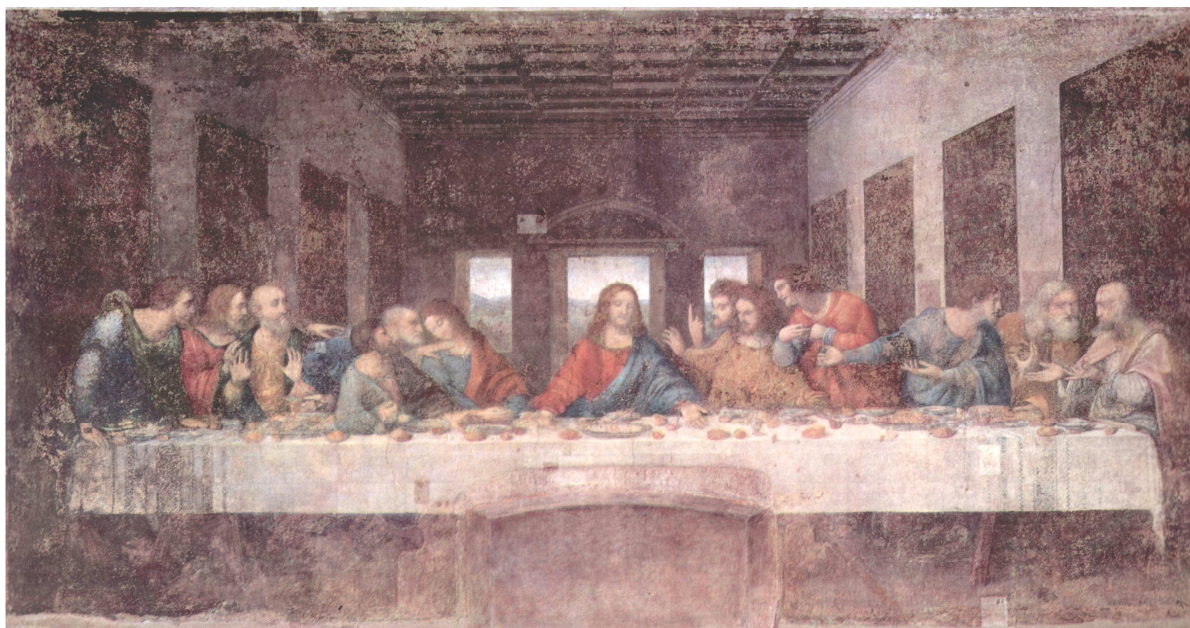


Figura 38.- La Última Cena. Leonardo da Vinci. Convento de Santa Maria della Gracie (Milán). Leonardo es uno de los autores que incorporan el óleo y la perspectiva aérea a sus murales.

Más tarde, los manieristas adoptarán también este método.

Todos estos cambios técnicos a finales de este período preludian una nueva atmósfera artística. El pintor se prepara para una visión más vibrante y expresiva de la realidad. Fuerza expresiva que se verá acompañada con el desarrollo y uso del pigmento empastado en el fresco. El Barroco está a las puertas.

VI.12. El Barroco

En el período comprendido entre el siglo XVI y el siglo XVIII la pintura mural va a alcanzar un gran auge. Revalorizada la imagen de la Iglesia tras el Concilio de Trento y la puesta en valor de la Contrarreforma, el arte va a ejercer un efecto persuasivo y propagandista. En los programas iconográficos desarrollados en las paredes de los edificios barrocos se quiere ejercer una clara influencia sobre el modo de percibir la realidad el espectador.

La moda impone un gusto por transformar los interiores en exteriores ficticios. Espejos y decoraciones complementan una ilusión óptica aérea, que no era compatible con la textura del mural ni su carácter grandioso y épico.

Se pone gran atención en la elaboración de los bocetos. Más complicados que

en el Renacimiento, se realizan con color y modelos al natural. Los pequeños se transferían a la pared con plantilla por estarcido y los de grandes dimensiones con cartones atravesándolos con objetos punzantes. También encontramos el uso de cuadrículas.

La paleta no varía de manera llamativa respecto al período precedente. Se tienen en cuenta ciertas prevenciones a la hora de ejecutar la obra debido a su gran formato. Se exigían procedimientos que asegurasen la unidad cromática de las composiciones. Para alcanzar esto se preparaban los colores en cantidades suficientes que aseguraran la unidad tonal del conjunto.

Se altera la calidad de las capas preparatorias del muro por la aparición del llamado empaste. Para conseguir éste se reemplaza el *intónaco* liso y pulido del Renacimiento por uno más grosero y menos refinado produciendo un efecto en la superficie parecido al de un lienzo.

Se introduce el uso de la pintura de caballete integrada en el programa iconográfico mural. Francia ya tenía una larga tradición en este campo. Se utilizaban pinturas al óleo sobre lienzo que posteriormente se pegaban en la pared añadidas al conjunto (**Fig. 39**). Aplicar las telas a la pared requería que éstas estuvieran completamente secas para así solventar los cambios estructurales de la edificación. No en vano, muchos arquitectos recomendaban dejar transcurrir dos años entre el acabado del edificio y la ejecución del mural⁶⁸.



Figura 39.- Iglesia de San Agustín (Almagro). Un ejemplo de uso del *marouflage*.

⁶⁸ MAYER, R. *Op. cit.* (p. 315).

VI.13. Del siglo XVIII hasta nuestros días

La pintura mural *al fresco*, y en general las obras realizadas sobre muros entran en desuso. El Neoclasicismo muestra su nostalgia por el arte monumental. Se realizarán pinturas murales que experimentan con nuevas técnicas como variantes del temple junto con pinturas sobre lienzo que luego serán pegadas a la pared, como el *marouflage*⁶⁹ barroco. También se imitaban mármoles, jaspes y otros materiales preciosos. Es justo indicar que si bien el *marouflage* ni mucho menos tuvo la repercusión de épocas pasadas es considerado, a partir del Romanticismo, como precursor de la utilización de paños y papeles pintados, moda que se difundirá rápidamente entre los estratos más pudientes de la sociedad.



Figura 40.- Vestíbulo de Thornhill en Greenwich. Pintura al óleo sobre el techo

Como ejemplo de este período citaremos las pinturas del vestíbulo de Thornhill, en Greenwich (Fig. 40). Obra ejecutada entre los años 1708 y 1725 utiliza el óleo, y no el fresco, como técnica pictórica. Todavía en sus paredes y techos podemos adivinar la grandeza y colorido de los programas iconográficos barrocos, aunque a decir verdad la temática y técnica son bien distintas.

Destacaremos también los murales localizados en el Castillo de la Malmaison (Francia). A finales del siglo XVIII Napoleón Bonaparte deseaba residir en la ciudad de Rueil-Malmaison.

Se plantea entonces la necesidad de realizar pinturas murales en el edificio para decorarlo y que sirvieran de propaganda bonapartista (Fig. 41).

⁶⁹ El *marouflage* es una técnica de origen francés muy utilizada en el Barroco. Consiste en la inclusión, dentro de los programas iconográficos murales, de pintura sobre lienzo pegadas posteriormente a la pared.



Figura 41.- Castillo de Malmaison. Estancias de Josefina. Napoleón Bonaparte hizo ejecutar un programa iconográfico mural poniendo el acento en motivos clásicos

En España se seguía utilizando la pintura sobre muros y bóvedas. Sobresale, entre otras figuras, la de Francisco de Goya y Lucientes. Destacaremos de su extensa producción las llamadas “Pinturas Negras” (**Figs. 42 y 43**).

La serie de Pinturas Negras está integrada por catorce composiciones realizadas entre los años 1820 y 1824. Fueron arrancadas de su emplazamiento original, “la Quinta del Sordo”, por el restaurador del Museo del Prado Salvador Martínez Cubells, por orden del barón Frederic Emile que quería evitar así su deterioro. Las pinturas se montaron sobre telas y trasladadas para utilizarlas como decoración en su residencia de París. En 1878 el barón las regala al estado español



Figura 42.- Museo Nacional del Prado. Francisco de Goya. Pinturas Negras.



Figura 43.- Museo Nacional del Prado. Francisco de Goya. Aquelarre. Pinturas Negras.

al finalizar la exposición internacional de París. Hoy en día las podemos contemplar en el Museo del Prado⁷⁰.

La decoración que realizó en la llamada “Quinta del Sordo” a orillas del río Manzanares en Madrid da rienda suelta a la imaginación exaltada del artista. A medida que el pesimismo de Goya ante la vida crece se observa como su paleta se abre a los colores oscuros, al negro. Bien es cierto que esta afirmación queda en parte desmentida por recientes estudios que han descubierto en estas pinturas colores tan vivos como el bermellón⁷¹.

Desde finales del siglo XIX hasta nuestros días la pintura mural va perdiendo su papel protagonista en el terreno artístico. La denuncia social y la realización de un arte popular- callejero como es el *graffiti*, nos recordará su existencia entre otras escasas manifestaciones. Lo que *Cennino Cennini* definía como “el trabajo más bonito y dulce que existe”⁷², pierde protagonismo. Una técnica necesitada de disciplina y paciencia se hace incompatible con la prisa de la sociedad que vivimos.

⁷⁰ Museo Nacional del Prado. Recurso en línea disponible en <https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/>

⁷¹ GARRIDO, M. C. “*Algunas consideraciones sobre la técnica de las Pinturas Negras de Goya*” en Noticias del Prado, Boletín del Real Patronato del Museo del Prado. Vol. 5, Nº 13, 1984 (pp. 4-40)

⁷² CENNINI, C. *Op. cit.* (p. 113)



Figura 44.- Iglesia de San Juan Bautista (Chillón). Detalle de pintura mural donde observamos el deterioro causado en la capa pictórica por la acción combinada del hombre y la degradación del soporte.

VII. FACTORES DE DEGRADACIÓN DE LA PINTURA MURAL

Terminado el resumen histórico de lo que ha sido el desarrollo técnico- estético de la pintura sobre muro hasta nuestros días, referiremos en este capítulo las causas más relevantes que influyen en su degradación. Las razones son diversas y encontrándose en multitud de ocasiones combinadas (**Fig. 44**).

El daño que causan, en ocasiones, no cesa tras la adecuada intervención en la obra. Tras adoptar las medidas correctoras, la alteración puede seguir produciéndose durante mucho tiempo. En otros casos el agente degradante permanece aletargado dañando el mural después de atacarlo. Por ello es imprescindible, a la hora de diagnosticar el daño, identificar el origen del mismo. El procedimiento a seguir requiere en primer lugar de un informe que recoja, a modo de memoria, la historia del edificio que alberga la obra, intervenciones anteriores realizadas a la pintura, si se le ha practicado alguna restauración, modificaciones sufridas, etc.

Con carácter general, tenemos que tener en cuenta que una deficiente preparación de la superficie del muro (tanto en su fábrica como en lo relacionado con las capas preparatorias para pintar), la descuidada utilización de la técnica además de un uso inadecuado del procedimiento son factores que ayudan a una incorrecta conservación de la obra pictórica mural. Desdeñar estos aspectos supone, además de no explotar todas las posibilidades que la técnica nos brinda, el que en un futuro la obra pueda presentar problemas de conservación.

VII.1. DEGRADACIÓN DEL SOPORTE

Considerando el muro como soporte, en primer lugar y de manera general, deberemos comprobar que éste sea estable y no propenso a la aparición de grietas o malformaciones atribuidas a la construcción. La pared sobre la que se pinta, además, tiene que estar bien seca y protegida de la humedad y las eflorescencias salinas⁷³, además de no ser susceptible de sufrir cambios bruscos de temperatura⁷⁴. La humedad contribuye a la aparición de las referidas eflorescencias mientras que las variaciones bruscas de temperatura dan como resultado la aparición de grietas en la capa pictórica. Estas cuestiones quedarían solventadas construyendo una doble pared con cámara de aire intermedia que aislara de la intemperie la pared así como de posibles filtraciones de humedad. En la construcción de esta doble pared tendrá que tenerse en cuenta la no utilización de cementos, como el Portland, que producen eflorescencias⁷⁵. La correcta construcción del muro se hace imprescindible de cara a la conservación del mortero que se aplique sobre él y,

⁷³ RAE (2014) Conversión espontánea en polvo de diversas sales al perder el agua de cristalización.

⁷⁴ Nos cuenta Vitruvio, en "Los Diez Libros de Arquitectura", las condiciones del asentamiento de la ciudad: "Antes de echar los cimientos de las murallas de una ciudad habrá de escogerse un lugar de aires sanísimos. Este lugar habrá de ser alto, de temperatura templada, no expuesto a las brumas ni a las heladas, ni al calor ni al frío; estará además alejado de lugares pantanosos para evitar las exhalaciones de los animales palustres, mezcladas con las nieblas que al salir el sol surgen de aquellos parajes, vician el aire y difunden sus efluvios nocivos en los cuerpos de los habitantes y hacen por tanto infecto y pestilente el lugar. Tampoco serán sanos los lugares cuyas murallas se asentaren junto al mar, mirando a Mediodía o a Occidente, porque en estos sitios el Sol, en verano, tiene mucha fuerza desde que nace, y al mediodía resulta abrasador; en los expuestos a Occidente, el aire es muy cálido a la puesta del Sol. Y estos cambios repentinos de calor y frío alteran notablemente la salud de los seres que a ellos están expuestos."

Partimos de los tres pilares clásicos formulados por Vitruvio en los que se basa la arquitectura clásica: Firmitas (firme), Utilitas (útil) y Venustas (bella).

⁷⁵ MAYER, R. *Op. cit.* (p. 300).

consiguientemente, de la pintura.

En el caso de la pintura “al fresco”, la cal que utilicemos para cocinar el mortero preparatorio del muro, debe ser de pureza superior al 90%. Además debe haber sido apagada mezclándola en una proporción del 32% en peso (9 litros de agua por 11 kgs. de cal). Para no introducir sales solubles en la pared, que pudieran formar eflorescencias, se debe apagar la cal con agua destilada⁷⁶. Este baño debe reposar de 6 meses a un año. Si atendemos a lo que asegura Plinio el Viejo en sus *capítulos sobre notas químicas*⁷⁷, los artistas de su época pedían la cal con incluso tres años de antigüedad. Para prevenir, de nuevo, la aparición de impurezas o eflorescencias en la obra “al fresco” crearemos el mortero mezclando la cal,



Figura 45.- Grietas de mapa

⁷⁶ MAYER, R. *Op. cit.* (p. 385)

⁷⁷ Plinio el Viejo. “*Capítulos sobre notas químicas*”, traducción de Kenneth Barley. Nueva York, 1929. citado por Ralph Mayer en su obra “*Materiales y técnicas del Arte*” (p. 386)

preferentemente, con arena de río⁷⁸ o, en su defecto, con polvo de mármol. Hay que poner cuidado en la cantidad de cal que aplicamos en las distintas capas de enlucido. En ocasiones, al secarse la preparación del muro presenta un agrietamiento en forma de araña debido a la aplicación del mortero con proporciones de cal mayores de las debidas.

El modo de aplicar el mortero sobre el muro también tiene su importancia a la hora de evitar su deterioro y, por tanto, el de la obra. Debe aplicarse primero en capas gruesas para, en superficie, colocar las capas con un menor grosor. De esta forma se conserva la elasticidad de cada una de las capas de mortero y se eliminan tensiones entre las mismas que podrían dañar la pintura. Hay que tener en cuenta el que al tiempo que disminuye el grosor de la capa debe disminuir, también, el porcentaje de arena utilizado. De este modo ayudaremos a que los estratos de la preparación estén suficientemente cohesionados entre sí, evitando que al secar la argamasa se produzca el efecto conocido como “grietas de mapa” (Fig. 45).

VII.2. LOS PIGMENTOS: DEGRADACIÓN Y CONSERVACIÓN

La elección de los pigmentos es fundamental para la conservación de cualquier obra pictórica. Dicha elección debe atender a la técnica que el artista vaya a usar. No todos los pigmentos tienen la misma resistencia ambiental y durabilidad. De estos dos factores dependerá la inalterabilidad del color de la capa pictórica con el paso del tiempo. En la pintura al fresco el pintor, además, debe tener en cuenta la existencia de pigmentos hidrófobos. Esta clase de pigmentos no son útiles para la técnica al fresco, en particular, y todas las que requiera la intervención de agua como disolvente. Como ejemplo citaremos el Amarillo de Zinc (cromato de zinc), pigmento que al secar forma una capa pulverulenta en la superficie por su nula capacidad de integrarse en la preparación del muro⁷⁹.

⁷⁸ La arena de mar suministra a la argamasa una serie de sales que perjudicarían la conservación del mortero y, con ello, a la obra; para evitar este problema, se utiliza arena de río finamente tamizada.

⁷⁹ MAYER, R. *Op. cit.*, (p. 74)

Además de ser solubles en agua, los pigmentos útiles para la pintura al fresco requieren de otras características necesarias en la conservación de la obra. Por esta razón la paleta es más restringida que para otras técnicas. Los pigmentos no sólo deben ser solubles en agua, como se indicó en el párrafo anterior, sino también inalterables a la luz, existiendo colores que con el paso del tiempo se oscurecen obteniendo una tonalidad parda⁸⁰. además de soportar la acción alcalina de la cal y la acidez del aire contaminado. Además no deben contener impurezas ni sales solubles, que podían hacer reacción con los ácidos o los álcalis. Es igualmente recomendable comprobar brillo y pureza del pigmento sin disolver y el que tendrá una vez el fresco esté acabado⁸¹, nos aseguramos así de no añadir impurezas ni elementos extraños a la obra que podrían desvirtuarla con el paso del tiempo.

VII.3. LA ACCIÓN DE LOS GASES

Debe evitarse en todo momento la exposición de la pintura mural a atmósferas contaminadas. Muchos murales que hoy podemos contemplar resistieron perfectamente el paso de los años. A partir de la segunda mitad del siglo XIX, con la llegada del desarrollo industrial y la proliferación de gases contaminantes, se aceleran los procesos de degradación en muchas obras artísticas, la pintura mural no será una excepción.

Ejemplo de lo expuesto en el párrafo anterior lo tenemos en los gases azufrados. Salen de las chimeneas provocando reacciones químicas. El ácido carbónico que se forma por acción de la humedad sobre el dióxido de carbono del aire provoca la disolución del carbonato cálcico. La piedra caliza, la arenisca y la argamasa se degradan de manera lenta y gradual. La obra de arte muere en silencio.

⁸⁰ MORA, P., MORA, L., PHILIPPOT, P. *La Conservación de las pinturas murales*. Universidad Externado de Colombia. Bogotá, 2003

⁸¹ Los métodos para comprobar el color final, una vez aplicado el pigmento en la pintura al fresco, van desde el secado del pigmento diluido en agua sobre un ladrillo, hasta el más fiable que consiste en aplicarlo sobre argamasa nueva y dejarlo secar.



Figura 46.- Santuario de Ntra. Sra. de la Cabeza (Torrenueva). Destrucción de la capa pictórica causada, fundamentalmente, por la existencia de humedad en la pared.

VII.4. IMPORTANCIA DE LA HUMEDAD

Al comienzo de este capítulo hemos advertido acerca de lo importante que es preservar la pintura mural de las humedades de cara a su conservación. Lo primero que debemos hacer es buscar e identificar *in situ* el origen de esas humedades, poniendo al descubierto sus fuentes y procedencia.

Factores tales como encontrarse el mural a la intemperie, el inexistente aislamiento de la pared que sirven de soporte a la pintura o la exposición del muro a fuertes contrastes de temperatura (favoreciendo con ello la condensación) colaboran con la dañina acción de la humedad a lo largo de los años. No podemos olvidar que tanto las humedades ya sean directas, por capilaridad o por condensación favorecen la aparición de colonias de hongos. Estos organismos, en acción conjunta y a resulta de las humedades, llevan a cabo su acción destructiva sobre la pintura (Fig. 46).

El tránsito de la humedad a través de la capa pictórica origina reacciones químicas entre los gases presentes en la atmósfera y los propios componentes de la pintura. Una reacción química en el seno de la obra, nunca es beneficiosa. Resultado de estas reacciones es la presencia de zonas pulverulentas de pigmento

sobre la pintura así como el aspecto mate que adquiere la misma con el paso del tiempo.

La humedad llega a disolver las sales de los materiales que han sido empleados, o están presentes, en la construcción del muro (ladrillos, heces de animales, sales en suspensión en la atmósfera...) Éstas, al secarse, se depositan en la superficie del mismo volviendo a cristalizarse. La localización de este fenómeno depende básicamente de las condiciones de evaporación de la naturaleza del material, así como de la composición de las sales.

VII.5. LA ACCIÓN DEL HOMBRE

Distinguiremos en este punto dos tipos de acción sobre la obra mural. Por una parte el deterioro que se origina de manera indirecta generando factores de degradación fisicoquímicos y, por otra, el que se origina de manera directa (colocación de todo tipo de instalaciones, descuidos, vandalismo...).

Un motivo de preocupación en la conservación de la obra mural es la contaminación atmosférica. Son pocas las investigaciones emprendidas directamente para determinar el grado de contaminación del aire en los centros

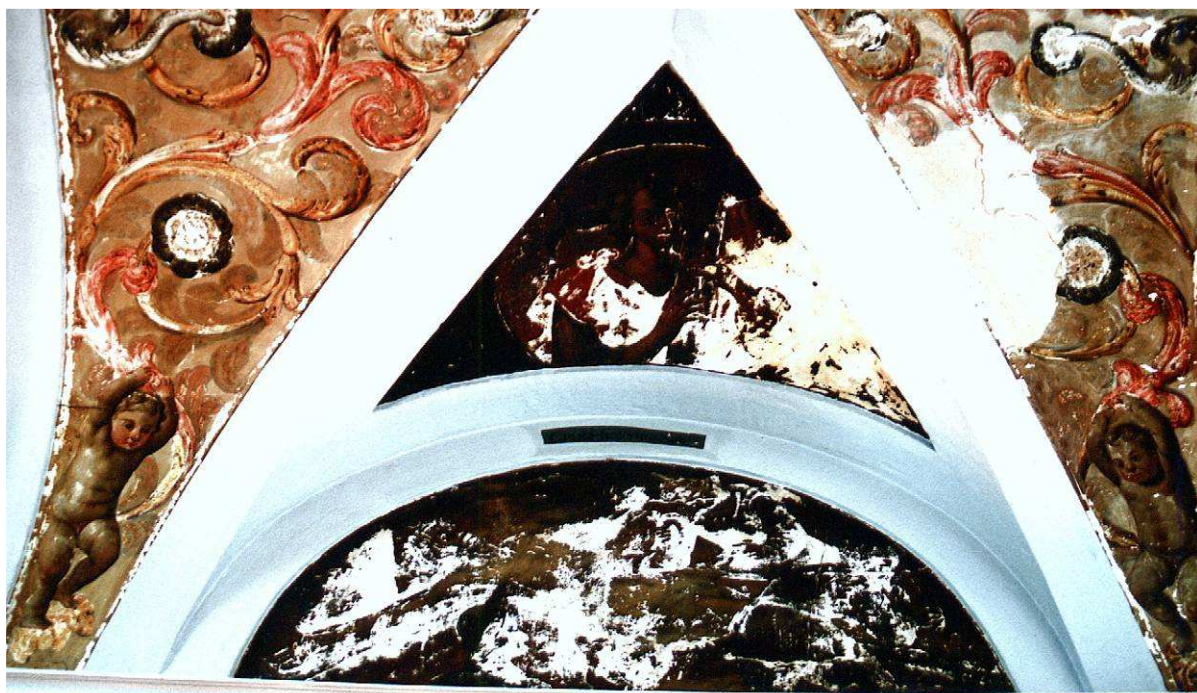


Figura 47.- Villanueva de los Infantes. Iglesia de los Padres Trinitarios. Efecto del humo de las velas sobre la capa pictórica.

industriales y su efecto sobre la permanencia de los murales⁸².

Las partículas que el aire lleva en suspensión provocan la abrasión de la capa pictórica. El hollín y el polvo causan un daño importante a la obra. Este efecto se multiplica en pinturas expuestas a la intemperie. También el humo de las velas, que alumbran el interior de los templos⁸³, ha supuesto una causa real de deterioro del patrimonio artístico y, concretamente, del pictórico mural (**Fig. 47**).

Como último factor, y dentro de este apartado, traemos la acción directa de la mano del hombre como agente degradante de cara a la conservación de la pintura mural. La falta de civismo, el emprendimiento de acciones poco solidarias con la comunidad así como lo imprevisible de alguno de los descubrimientos murales, mediante la acción indiscriminada de la piqueta, son argumentos que merecen resaltarse en este punto. La huella del hombre se deja sentir tanto en la conservación del mortero preparatorio del muro como en la misma capa pictórica.

⁸² Uno de los pocos estudios referidos a la contaminación ambiental, lo escribe Henry Obermeyer con el Título: *Stop that smoke!* (Stop a los humos), editado por Harpers en Nueva York el año 1933.

⁸³ Goethe, en su libro *Viaje a Italia*, habla ya del posible daño que las velas encendidas en el interior de la Capilla Sixtina podían estar produciendo sobre las pinturas de la misma: “Yo me sentí pronto muy a disgusto, y no tardé en salir con mis amigos. Pues yo pensaba: son precisamente los cirios los que desde hace trescientos años empañan estas magníficas pinturas, y es el mismo incienso el que con una santa imprudencia no sólo vela este sol de arte único, sino que lo vuelve de año en año más sombrío, y acabará por sumirlo en la oscuridad”. En Macarrón, A. *Historia de la conservación y la restauración. Desde la Antigüedad hasta el siglo XX* (3ª ed.). Ed. Tecnos, Madrid 2013.

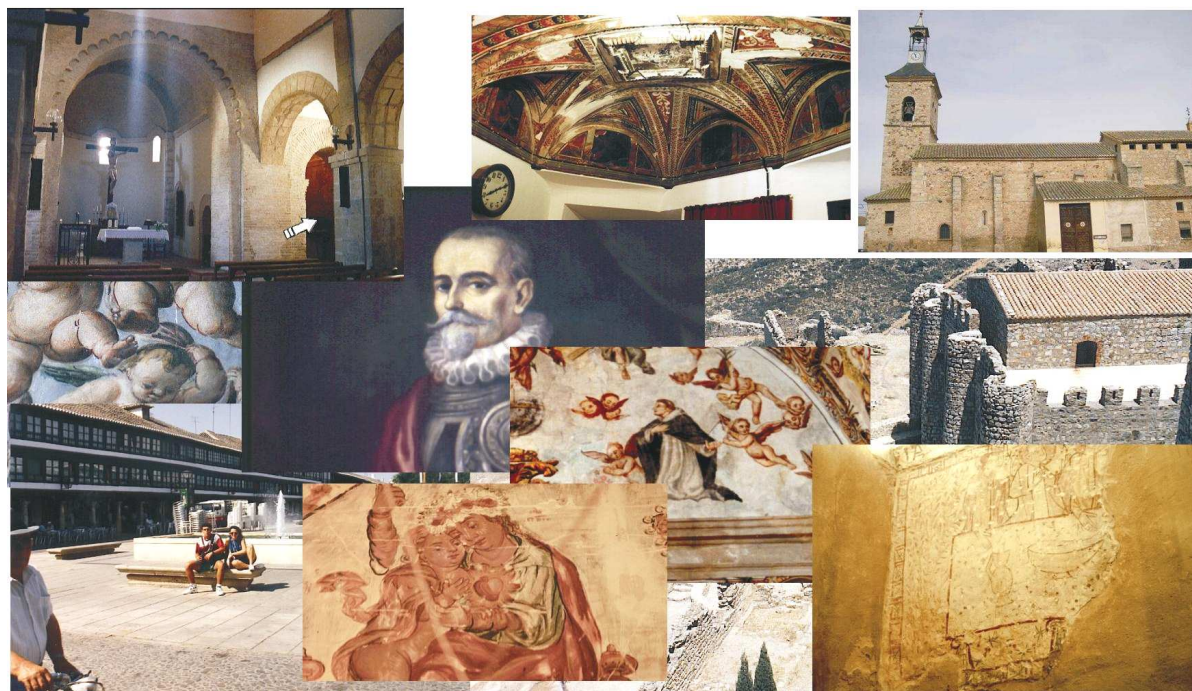


Figura 48.- La provincia de Ciudad Real, conglomerado de historia y arte.

VIII. SIGLOS XIII AL XVIII. NOTACIONES SOBRE LA PROVINCIA DE CIUDAD REAL: HISTORIA, CULTURA Y ARTE

El espacio geográfico unido a los acontecimientos sociales, culturales y artísticos determinan la producción y uso de una técnica pictórica concreta. El producto artístico cobra identidad enmarcado en unas coordenadas espacio- tiempo, coordenadas que reglan su temática, su iconografía, su composición, su cromatismo...

Sin ser exhaustivos, en el presente capítulo daremos razón del entorno social, religioso y cultural que los muralistas vivieron en cada una de las centurias objeto del presente estudio de tesis doctoral. Los hechos históricos, los estilos, las publicaciones, las obras realizadas por otros artistas utilizando otras técnicas, son factores que, lógicamente, tuvieron que influir en la realización de las obras que detallaremos en el siguiente bloque de este trabajo.

Reflejo de todo lo anterior lo encontramos en la variedad y diferencias de los programas iconográficos encontrados. La geografía y la historia marcan la aparición

de una particular disposición de los elementos formales dentro del programa iconográfico, adaptando éstos a cada momento artístico. Su lenguaje es propio, conteniendo signos y símbolos particulares. Las características y atributos de dicho lenguaje determinan, recíprocamente, las formas representadas y los símbolos que acompañan a las mismas.

VIII.1. Características geográficas

Los territorios que nos interesan ocupan una posición central en el mapa de la península ibérica. Esta característica nos habla de territorio de paso obligado desde Madrid a Andalucía y a las costas mediterráneas sirviendo de puente con otros territorios peninsulares o incluso, extranjeros, como Italia y el norte de África.

En los siglos X, XI y XII además de lugar de paso, Ciudad Real se configura como frontera entre el mundo árabe y el cristiano. La arquitectura en este periodo es escasa, destinándose fundamentalmente a la conquista del territorio y defensa del mismo. La decoración interior de estos edificios es también escasa a base, fundamentalmente, de pinturas murales.

La distancia a las ciudades de referencia artística y cultural de la época influirá en la aplicación tardía de las innovaciones técnicas que, en cada momento, traían las nuevas corrientes estéticas. El Románico, el Gótico, el Renacimiento y el Barroco aparecen en la provincia de Ciudad Real más tardíamente que en otros lugares de la península. Además del factor geográfico y de comunicación con otros lugares, Ramírez de Arellano presenta dos posibles causas más por las cuales se da este fenómeno. La primera sería la presencia árabe hasta el siglo XI en la



Figura 49.- Aldea del Rey. Castillo de Calatrava la Nueva. La arquitectura en el periodo de Reconquista es fundamentalmente defensiva y con objetivos colonizadores.

mayor parte del territorio peninsular dando como resultado el que la población se encuentre inconexa o poca atenta a lo que ocurre en el resto de Europa. La segunda causa sería la misma guerra de la Reconquista, que mantiene ocupada a la gente en luchar y no en construir, decorar, o esculpir... en definitiva, no en desarrollar el espíritu artístico⁸⁴.

Ciudad Real se sitúa en el centro geográfico de la península ibérica. Es centro de un imaginario círculo conteniendo en su interior una serie de metrópolis que ejercerán su influencia sobre la provincia. Centros urbanos que serán de gran significación, sobre todo, entre los siglos XIV y XVIII. Nos referimos a las ciudades de Toledo, Madrid, Sevilla, Córdoba, Úbeda y Baeza.

Toledo es la ciudad que ejerce una mayor y más antigua influencia. Ostentaba el poder político y religioso del que se dependía sobre todo en los siglos XII, XIII y parte del XIV⁸⁵. Tanto en tiempos de los árabes como en los de la Reconquista, el territorio provincial no dejó nunca de pertenecer a Castilla manteniendo unas estrechas relaciones con la ciudad imperial. Recién acabada la Reconquista como parte del Reino y después, formando parte de la llamada provincia de Toledo.

Córdoba, por proximidad geográfica, se va a mostrar como foco de influencias estéticas y sede de órdenes religiosas que mantienen numerosos contactos con las asentadas en la zona de La Mancha⁸⁶.

Sevilla va a ser centro del comercio con las indias durante muchos años y a su vez centro cultural. Eminentes personajes y artistas residen y trabajan aquí. Incluso destacados ciudadrealeños como el capitán Andrés Lozano, fundador del convento de mercedarios descalzos, residen en Sevilla hasta el momento de su muerte.

⁸⁴ RAMÍREZ de ARELLANO y DÍAZ de MORALES, R. *Ciudad Real artística. Estudio de los restos artísticos que quedan en la capital de la Mancha*. Ed. Imp. del Hospicio provincial. Ciudad Real 1893, pág.18.

⁸⁵ No en vano, a principios del siglo XIV el territorio de Ciudad Real dependía administrativamente de la ciudad de Toledo.

⁸⁶ La Mancha es una zona natural que ocupa en su mayor parte la actual provincia de Ciudad Real. Por eso en ocasiones nos referiremos a Ciudad Real capital como La “capital de La Mancha”, que es como en la actualidad se la conoce.

Madrid constituida en capital del estado español, va a tener una lógica influencia tanto administrativa como artística.

Úbeda y Baeza son plazas que el rey Alfonso VIII conquista el año 1147. Cualquier iniciativa tomada por Castilla, tiene como referente a estas ciudades. El sureste de la provincia va a verse influenciado por estas localidades sobre todo en el plano social y artístico. Esta influencia será una de las razones por las que Villanueva de los Infantes se convertirá en foco del arte renacentista en la zona.

VIII.2. Algunos apuntes históricos

En el año 1085, el rey Alfonso VI de Castilla y León ocupa la ciudad de Toledo. Se inicia así, tras la ocupación musulmana, una nueva forma de administración y ordenamiento del territorio peninsular.

En esta época el territorio de la actual provincia de Ciudad Real era “tierra de nadie”. La toma de Toledo el 25 de Mayo de 1085 fue un espaldarazo para la cristianización de los territorios conquistados, y que entonces servían de frontera a Castilla. Aparece un grupo poblacional a tener en cuenta y que ejercerá una fuerte influencia en los territorios conquistados por los cristianos, nos referimos a los mudéjares⁸⁷.

Cuando acaba el siglo XI la actual provincia de Ciudad Real se puebla de pequeños núcleos cristianos. Se han ido incorporando todos ellos a la corona de Castilla. Estos territorios se localizan en la Mancha Alta y en los campos de Calatrava y Montiel. Todo el siglo XII será una sucesión de episodios donde los avances cristianos se suceden a los árabes, y viceversa. La repoblación se antoja crucial tanto para detener definitivamente el acoso árabe como para que los cristianos consoliden las conquistas realizadas. Dicha repoblación requerirá el apoyo de la corona y, a su vez, que el Rey se apoye en instituciones creadas para

⁸⁷ Mudéjar es un término que deriva de la palabra árabe مَدَجَن [mudağġan] que significa "al que le ha sido permitido quedarse" y que se utiliza para designar a los musulmanes españoles que permanecieron viviendo en territorio conquistado por los cristianos, y bajo su control político, durante el proceso llamado Reconquista, que se desarrolló a lo largo de la Edad Media en la península ibérica.



Figura 50.- Ciudad Real. Cerro de Alarcos. Escenario, en 1195, de la cruenta batalla que lleva su nombre.

este fin. Hablamos de las órdenes militares.

En la provincia de Ciudad Real van a ser fundamentalmente tres las órdenes militares con protagonismo. La orden de San Juan en el extremo Norte- Oriental, la orden de Santiago en casi toda la mitad oriental y el resto de la provincia será gestionado por la orden de Calatrava⁸⁸.

Finaliza el siglo XII y acontece un hecho de máxima relevancia, la batalla de Alarcos. En el cerro de Alarcos, a unos siete kilómetros de la actual capital provincial, el 19 de julio de 1195 se desarrolla una de las batallas más encarnizadas y famosas de nuestra historia. Supone una seria advertencia para las confiadas huestes cristianas que creían, hasta ese momento, que el proceso de Reconquista era irreversible.

VIII.2.a. Siglo XIII

Comenzamos centuria con una nueva batalla. La victoria cristiana en las Navas de Tolosa el **año 1212** supone el punto de arranque para la repoblación cristiana de los territorios castellanos del sur. La colonización de este espacio se lleva a cabo con población y construcciones de origen y modo de vida cristiano. En su expansión y asentamiento, los colonizadores respetaron edificios y objetos artísticos de origen árabe que se encontraban a



Figura 51.- Batallas de las Navas de Tolosa. Óleo del siglo XIX, de F. P. Van Halen. Palacio del Senado en Madrid

⁸⁸ Consultar apartado dedicado a las órdenes militares en este mismo capítulo

su paso. Tanto es así, que la influencia de la cultura y arte árabes es visible en la sociedad y forma de hacer del arte cristiano de la época.

A partir de la victoria en Las Navas de Tolosa, la Reconquista fija su meta en Andalucía. Los combatientes árabes deciden replegarse para defender la plaza. El espacio provincial ciudadrealeño queda como territorio de paso franco hacia Andalucía para el ejército cristiano. Se consolida el territorio conquistado construyendo edificaciones con un marcado fin defensivo y de características estéticas inconcretas, fruto de un forzado eclecticismo cultural. Tampoco parecen responder estas edificaciones a reglas dictadas por las órdenes militares administradoras de dichos territorios. Lo único claro es que el cristianismo, en este momento histórico, domina la forma de pensar y hacer en el espacio geográfico protagonista de nuestro estudio.

La población se encuentra muy diezmada. La razón de este hecho hay que buscarla, además de en otros factores, en las largas y cruentas guerras que a lo largo de casi dos siglos se han sucedido en el territorio. El número de habitantes es factor que condiciona la cantidad de edificios a construir al tiempo que ayuda al florecimiento de las artes y los oficios.

La población mudéjar a mediados de este siglo XIII era, en número, muy inferior al número total de habitantes. En líneas generales, y en muchos terrenos, la influencia mudéjar en los asentamientos cristianos fue menor de lo que se piensa.



Figura 52.- Almagro. Vista panorámica de su plaza mayor.

Las propias leyes discriminaban a este grupo social. Sin embargo, en lo que se refiere al terreno artístico su huella es patente y su participación fundamental.

Los movimientos artísticos se han producido históricamente con cierto retraso en España. Por descontado, ya lo hemos mencionado, en estos territorios al

sur del río Tajo.

El “Fuero de Almagro” se promulga alrededor del **año 1213** por el Gran Maestre de la Orden de Calatrava. Se establece entonces la capitalidad de la Orden en dicha localidad⁸⁹. A partir de este momento, Almagro va a constituirse en clave para entender la Historia y el Arte de la provincia de Ciudad Real.

En el **año 1246** la ciudad de Toledo compra a Fernando III los terrenos conocidos como la Comarca de los Montes. Parte de estos territorios corresponden hoy al Norte Oeste de la provincia de Ciudad Real⁹⁰. La arquitectura y decoración de templos será influida y responderá, hasta bien entrado el siglo XIX, por normas y protocolos toledanos.

En el **año 1255**, asistimos a la fundación de la actual capital de la provincia, Ciudad Real. El rey Alfonso X el Sabio otorga a la localidad de Pozuelo de Pero Gil⁹¹ los privilegios propios de una ciudad. A partir de este momento pasa a llamarse Villa Real Como consecuencia de la nueva situación administrativa artistas y artesanos de todo tipo trabajarán en la localidad. Coincide este momento con el hecho de que numerosos embajadores florentinos trabajen en la corte de Alfonso X. Nuevas corrientes se abren con el reinado del rey sabio, corrientes que no solo afectarán al terreno político sino también al artístico. Italia va a revelarse



Figura 53.- Ciudad Real. Plaza mayor. Escultura dedicada al fundador, Alfonso X el Sabio.

⁸⁹ NAVAL MAS, A. “*Ciudad Real gótica*” en *La España Gótica, Castilla La Mancha*. Coordina: Aurea de la Morena. Ed. Ediciones Encuentro. Madrid 1997. Vol. 12 (p. 161)

⁹⁰ JIMÉNEZ de GREGORIO, F. “*Las relaciones de Felipe II. Una fuente para el conocimiento de algunos pueblos, hoy en la provincia de Ciudad Real, en el siglo XVI*”. Disponible en: <http://biblioteca2.uclm.es/biblioteca/CECLM/ARTREVISTAS/CEM/CEM06Jimenez.pdf> (Consultado marzo 2007).

⁹¹ Pozuelo de Pero Gil (Pozuelo Seco de don Gil)



Figura 55.- Montiel. Dominando la localidad el Castillo de la Estrella, morada que de Pedro I “el cruel” antes de su asesinato

como la primera influencia foránea en el arte castellano, por supuesto en la pintura mural de la provincia de Ciudad Real⁹².

Acabado el siglo XIII queda prácticamente concluida la empresa que mantenida por la corona de Castilla buscaba la expansión del reino más allá de los límites marcados por la cordillera central y

el río Tajo.

VIII.2.b. Siglo XIV

23 de marzo de 1369, el reinado de Pedro I el Cruel va a terminar con el asesinato de éste a manos de su hermano bastardo Enrique. El suceso, acaecido en el castillo de la Estrella en la localidad de Montiel, marcará el *inicio* de la dinastía Trastámara. Los Trastámara potenciarán el papel de la burguesía en la sociedad contribuyendo a que el dinero fluya, en adelante, con más facilidad desde el ámbito privado. La iniciativa privada jugará a partir de este momento un importante papel a la hora de apoyar la producción de objetos



Figura 54.- Fragmento de la miniatura de “Les Belles Heures”. Hermanos Limbourg. Muerte en la epidemia de peste. Siglo XIV.

⁹² MARQUES, L. “Una paradoja sobre las relaciones entre Italia y España en el Renacimiento y la hipótesis de un modelo español” en El modelo italiano en las artes plásticas de la península ibérica durante el Renacimiento. Secretariado de publicaciones e intercambio editorial de la Universidad de Valladolid. Valladolid 2004 (p. 83)

Tampoco podemos dejar de mencionar las relaciones que los terrenos castellano- orientales mantenían con los aragoneses y valencianos. Relación que también influirá, al igual que la italiana, en la producción artística en la provincia.

artísticos y, por descontado, la contratación de artistas y el encargo de pinturas murales.

La peste, epidemia de otras épocas, se recrudece en este siglo. Vuelve a hacer acto de presencia entrando en la península ibérica desde las islas Baleares. La población, ya diezmada por las continuas guerras, disminuye. Los esfuerzos colonizadores van a sufrir un freno, repercutiendo en la vida social, cultural y artística de la provincia de Ciudad Real. La corriente cultural que se había abierto tras la conquista del territorio almorávide, se cierra por el miedo al contagio. Castilla se cierra en sí misma. La Península ibérica en su conjunto se comporta como un gran islote cerrado al panorama europeo de la época.



Figura 56.- Ciudad Real. Casa de Hernán Pérez del Pulgar (1451-1531). Hernán fue capitán del ejército castellano. Nacido en Ciudad Real, sobresalió durante la toma de Granada por los Reyes Católicos. Hoy la casa es el Museo Municipal “Manuel López Villaseñor”.

La convivencia entre judíos, moros y cristianos comienza a deteriorarse seriamente. Se producen movimientos populares antijudíos alentados por el bajo clero. En el año 1391 se asaltan las juderías de Toledo, Sevilla y Córdoba, entre otros lugares. Se producen persecuciones y matanzas. A partir de este momento la decadencia de las aljamas⁹³ es notoria, muchos judíos tienen que emigrar o convertirse. La emigración judía va a afectar a la iniciativa constructiva, el comercio y en general a la riqueza del territorio con lo que supone para la actividad artística.

VIII.2.c. Siglo XV

Destacamos en esta centuria la relación de Castilla con la jerarquía eclesiástica en Roma. El papado entiende la relación con los reyes castellanos como fundamental.

⁹³ RAE Judería, conjunto de judíos.

Concretamente, el Papa Eugenio IV comprende las ventajas de una alianza con Juan II de Castilla⁹⁴. Se fortalecía así la lucha del reino contra el infiel árabe.

A finales de este siglo los Reyes Católicos, de cara a la unidad de los territorios peninsulares, entienden como fundamental el sometimiento de las órdenes militares. Para alcanzar este objetivo, se agregó a la corona de Castilla el maestrazgo de la Orden de Santiago, obteniendo la concesión apostólica del Papa Alejandro VI. De igual manera asumen el título de Grandes Maestres de la Orden de Calatrava, tomando así el control de la Orden y su jurisdicción.

Este paulatino dominio que la Corona ejerce sobre el territorio, eliminará la influencia de las órdenes militares en el arte y concretamente en la pintura. Se abren paso las influencias extranjeras. La Corte de Castilla se llena de embajadores, personas que funcionan como intercambiadores de ideas plásticas de lo que ocurría dentro y fuera de la Península ibérica, ideas que se difunden por todo el reino. Es en este siglo, aunque más tardíamente que en el resto de Europa, cuando encontramos ejemplos en la provincia de Ciudad Real del llamado “primer Renacimiento” o arte gótico flamenco, y más concretamente en la pintura mural.

VIII.2.d. Siglo XVI

La preocupación colonizadora de la corona de siglos atrás se intensifica. Se empieza a utilizar el término “Castilla La Nueva” para designar una vasta extensión de territorio donde encontraríamos la actual provincia de Ciudad Real⁹⁵.

Se producen cambios administrativos. La antigua zona llamada de La Mancha, excluyendo su extremo más oriental perteneciente a la provincia de Toledo, se

⁹⁴ VILLARROEL GONZÁLEZ, O. “*El papado y la monarquía de Juan II de Castilla (1406-1454) en un inventario de documentación pontificia de los Reyes Católicos*” en *La España Medieval* nº 23:.. UCM. Madrid 2000 (pp.137-187). Recurso en línea disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ELEM/article/viewFile/ELEM0000110137A/22577> (Consultado Abril 2002)

⁹⁵ BENITO RUANO, E. *La España gótica. Castilla La Mancha: Cuenca, Ciudad Real y Albacete. “El marco histórico”* Vol. 12. Coord.: Aurea de la Morena. Ed. Encuentro, Madrid 1997 (p. 14).

En realidad no será hasta el año 1833, bien entrado el siglo XIX, cuando podamos hablar con propiedad de la Región de Castilla La Nueva en términos jurídicos. Comprendería dicha región las actuales provincias de Guadalajara, Madrid, Toledo, Cuenca, Ciudad Real, Albacete y Cáceres



Figura 57.- Saqueo de Roma. Francisco J. Amérigo (1842-1912). Museo del Prado.

convierte simplemente en La Mancha. Más tarde se dividirá esta zona en Mancha Alta y Mancha Baja. Se reafirman políticamente las relaciones de todo tipo tanto con la capital del estado, Madrid, y de igual manera con la ciudad de Toledo. Las dos ciudades serán referentes en el plano social, cultural y artístico de la provincia de Ciudad Real. Resaltamos en este punto, también, la incorporación a la corona de Castilla, por parte de los Reyes Católicos, de los mayorazgos de las órdenes militares. Esto dará como resultado la aparición de objetos artísticos sintetizando los valores estéticos y formales que hasta entonces habían sido tenidos como propios de cada orden en concreto,

En el **año 1527** se profanan unas reliquias por parte de soldados alemanes y españoles, el conocido como el saqueo de Roma. Este hecho va a ser exaltado por los reformistas y utilizado como excusa para iniciar el cisma en la iglesia católica y abanderar la iconoclasia⁹⁶. Esta operación protestante desencadenará años más tarde la Contrarreforma. Este movimiento en el seno de la iglesia católica optará por

⁹⁶ VALDÉS, A. *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma*. Edición de Rosa Navarro. Ed. Cátedra, Madrid 1992.

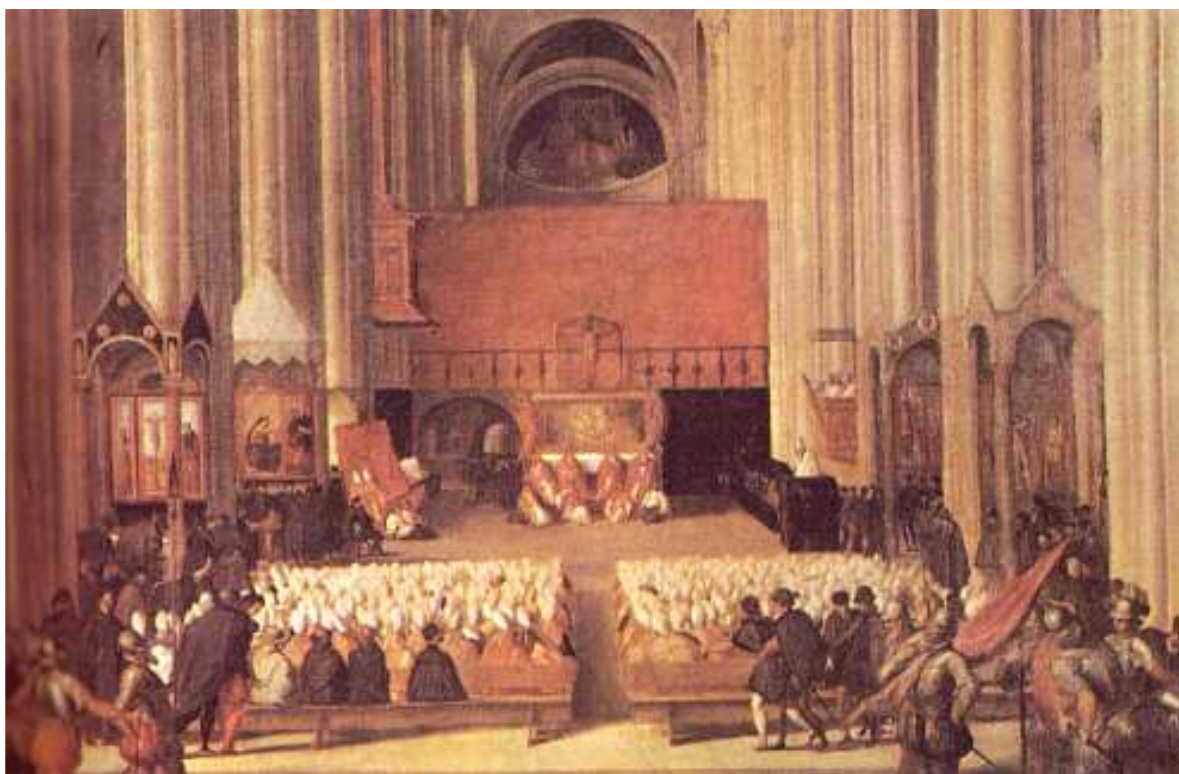


Figura 59.- Sesión del Concilio de Trento. Obra anónima. Museo del Louvre, París

la profusa utilización de imágenes en los templos para difundir los ideales de la Fe.

El día **13 de diciembre de 1545** se declara inaugurado el Concilio de Trento que quiere contrarrestar la ofensiva de la Reforma. La monarquía española va a ponerse al servicio del Papas. Su poder, el apoyo de numerosos artistas con sus obras y la colaboración de las órdenes religiosas abren batalla para propagar la verdad católica por todo el orbe conocido. La provincia de Ciudad Real no iba a ser una excepción.

El Concilio unificará los usos litúrgicos y los libros (Misal y Breviario). Estos contienen grabados, ilustrando fórmulas y oraciones, que influirán en la obra de los artistas del momento.

La política y relaciones internacionales en este siglo también influirán en el arte realizado en la provincia de Ciudad Real. D. Álvaro de Bazán, marino y embajador español, conocedor



Figura 58.- Figura de don Álvaro de Bazán. Frente al Palacio que mandó construir.

de los espléndidos palacios de los Doria en Génova se hace construir uno a imagen y semejanza de aquellos. Su residencia en el Viso del Marqués es fiel reflejo, tanto en su arquitectura como en su decoración, de la tradición italiana de la época.

VIII.2.e. Siglo XVII

En el aspecto administrativo el Estado quiere mejorar la gobernabilidad de los territorios. Por eso, en el año 1691 el gobierno de España con el objeto de mejorar la administración de la provincia de Toledo la segrega. Queda dividida entonces en los partidos de Alcaraz, Almagro, Ciudad Real e Infantes pasando a conformarse de esta manera la “provincia de La Mancha”. La capital de la nueva provincia será Ciudad Real⁹⁷.

La proclamación de Ciudad Real como capital de la nueva provincia supone el espaldarazo definitivo para la ciudad. En la práctica suponía la posibilidad de que aumentara la población y llegara dinero. En definitiva, posibilidad de realizar más obras arquitectónicas y consiguientemente un aumento de la actividad artística, expectativas que, hasta un punto, se vieron colmadas.

VIII.2.f. Siglo XVIII

Llegados estos años, la provincia de Ciudad Real todavía no está configurada como la conocemos actualmente. Habrá que esperar al siglo XIX para que esto ocurra.

Cuando acaba el siglo, año 1798, comienza proceso de la pérdida de influencia de la Iglesia católica en la sociedad de la época. Ciertos privilegios del clero se pierden y se ponen en venta bienes y terrenos en manos del mismo, es lo que se conoce como desamortización de Mendizábal (1836).

Las empresas artísticas que en épocas anteriores tuvieron su razón de ser en la difusión de la Fe católica, la pervivencia de unos valores y creencias

⁹⁷ Aunque de igual nombre, su extensión es mucho más reducida que la región natural que se conoce con el mismo nombre.

determinados en la sociedad, no existen. La iniciativa particular toma la iniciativa a la hora de encargar objetos artísticos. Las temáticas tratadas por el artista en su obra, se amplían. Los programas iconográficos en la pintura no se ciñen exclusivamente a la sola representación religiosa.

VIII.3. Hechos artísticos. Los estilos y su influencia.

La provincia de Ciudad Real presenta rasgos singulares en sus manifestaciones artísticas populares. Los ciudadanos encargan y sufragan ermitas, camarines, plazas de toros... Se producen objetos artísticos en los que se concilian la tradición popular con la expresividad más culta. El origen podemos situarlo en la influencia mudéjar. Durante los momentos álgidos de la Reconquista (siglos XI y XII) la pintura que distingue el poder político, económico y religioso se diferencia claramente del arte llamado popular o seglar. Los mudéjares realizarán objetos artísticos que influirán en la manera de hacer arquitectura y, en general, en la manera de entender el arte cristiano entre la aristocracia dominante. Por esta misma razón, la producción artística del siglo XII se verá afectada por la forma de hacer del pueblo mudéjar. Podemos concluir que "lo mudéjar" dejará huella en la producción artística en general y en la pintura mural, en particular, de la provincia de Ciudad Real.

VIII.3.a. Siglo XIII

En la Baja Edad Media, el conocido como arte románico toca a su fin. A finales del siglo XIII las bases filosóficas y estéticas que lo sustentaban evolucionan, se avecinan nuevos tiempos. Se anuncian movimientos que tendrán vigencia en toda Europa durante los tres siglos posteriores. Aparecen las primeras manifestaciones de lo que posteriormente se conocerá con el nombre de estilo gótico⁹⁸.

⁹⁸ MARÍAS, F. *"Memoria, correspondencia e integración de las artes en la Edad Media del Humanismo (siglos XVI- XVIII)"* en "XIV Congreso nacional de Historia del Arte". Coord. Isidoro Coloma Martín y Juan Antonio Sánchez López. MECD, Dirección de Cooperación y Comunicación cultural. Málaga 2003, p 79. Fernando Marías sostiene que el término gótico es introducido por primera vez por *Giorgio Vasari*. A partir de año 1568, en su obra "Vidas".

La palabra gótico viene de "Godo" en sentido peyorativo. Lo bautizaron así los renacentistas, que solo consideraban arte a la antigüedad clásica.

La batalla de las Navas de Tolosa marca el inicio de un período en el que es difícil vincular el producto artístico con una corriente o modelo concreto. Tampoco podemos decir que se ciñeran éstos a las reglas o las normas de las órdenes religiosas dominantes. Durante años el hecho artístico, en general, va a regirse por los particulares usos y modas de la zona donde se produjera.



Figura 60.- Arenas de San Juan. Iglesia de Nuestra Señora de las Angustias. Influencia mudéjar en el arco triunfal.

El obrero de la construcción procedía, fundamentalmente, del mundo mudéjar. Es el encargado, en la mayor parte de los casos, de dar color a los muros de los templos. El ciudadano mudéjar anónimo, se convierte en improvisado pintor mural. Éste es un factor que posiblemente explicaría el que la pintura pierda progresivamente la carga simbólica y conceptual mostrada en el Románico. Se abandona una forma de representar que roza lo esotérico por otra más sencilla e ingenua donde la línea y los fondos monocromos son los protagonistas.

El color se cargará de significación reemplazando la pérdida de ésta por parte de las formas. El color de la pintura se convierte en mensajero siendo privativo e identificándose con ciertas clases y grupos sociales. El color determinará la posición



Figura 61.- Arenas de San Juan. Iglesia de las Angustias. Pinturas tardo- románicas.

social de la persona y sus características. Un ejemplo de esto lo encontramos en el uso del color blanco. Este color simbolizará la verdad y será signo de inocencia y pureza de pensamientos. Esta es la razón por la que las órdenes militares y las religiosas visten de este color. En relación con el aspecto cromático, los metales preciosos también tenían una fuerte

carga simbólica. El oro, indicaba que ciertas formas o elementos pertenecían a lo divino. El brillo del oro se relacionaba con el mundo trascendente. El amarillo en combinación con el oro simbolizaba la unión del hombre con Dios.

Tan importante llegó a ser el papel atribuido a los colores en Castilla que muchos acontecimientos quedaban definidos por su uso. Como ejemplo, en los actos funerarios se exteriorizaban los sentimientos vistiendo un color, el negro. Este aspecto era conocido por los artistas murales y utilizado por ellos en sus obras.

En la Europa occidental, más tardíamente en los territorios castellanos, surge el llamado “Renacimiento del siglo XIII”. En Toledo comienza a construirse la catedral, templo emblema del período gótico, en el año 1226. Este hecho inicia un cambio en el modelo urbanístico de la ciudad, un modelo de transición que tendrá su origen en la organización feudal. La construcción de la catedral origina en torno a la ciudad de Toledo un constante movimiento de ideas y artistas venidos de otros lugares.

El artista, en general, no es persona que se signifique por su relevancia social, más bien es considerado un artesano cuando no un simple obrero. El pintor es un operario necesario en la construcción, decorando espacios arquitectónicos de carácter tanto público como privado.

VIII.3.b. Siglo XIV

Siena y Florencia son en el siglo XIV y la primera mitad del XV las ciudades con mayor influencia en el arte occidental. El estilo italo-gótico es precursor del que más adelante será conocido como estilo gótico internacional. El gótico es un estilo que imprime a la pintura ritmos sinuosos y linealidad elegante. Las representaciones se

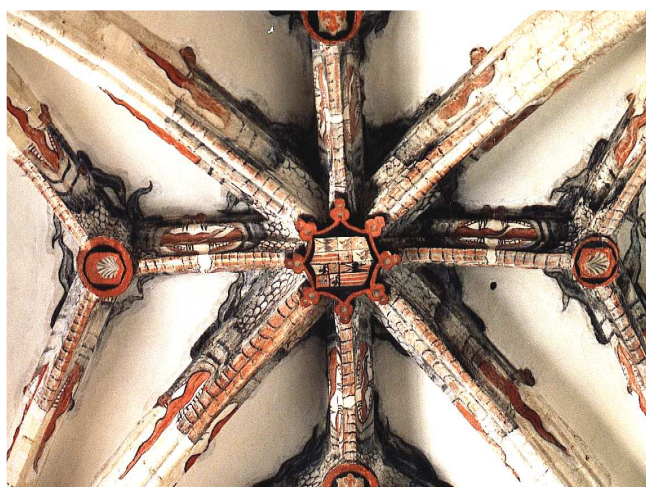


Figura 62.- Ciudad Real. Iglesia de Santiago. Pintura mural sobre las bóvedas.



Figura 63.- Ciudad Real. Catedral. Puerta del perdón. Rosetón, uno de los escasísimos ejemplos del uso del vidrio coloreado en los templos de la provincia de Ciudad Real.

llenan de dramatismo. Los detalles más inadvertidos de la obra son descritos por el pintor de manera minuciosa. Se reflexiona sobre la belleza descubriendo en la Naturaleza una fuente inagotable de experiencias estéticas y emocionales.

El nuevo modelo arquitectónico dificultará la implantación de programas iconográficos en los templos. En los muros surgen vanos con vidrieras destinadas a iluminar el interior de las iglesias. Es factible que sea ésta la razón por la cual, aunque las nervaduras dificultan la correcta visualización de la obra, se explique la aparición de pintura mural sobre las bóvedas góticas. Las

vidrieras van a tener menos éxito en España que el resto de Europa, prueba de ello es que en los templos de la provincia de Ciudad Real encontramos escasísimos ejemplos de las mismas. Esto puede deberse a que la vidriera intenta solventar la falta de luz natural en el interior de las iglesias, problema más acuciante en los templos construidos en el norte del continente que en los del sur.

A diferencia del Románico, el artista mural gótico propone en los paramentos de los templos hornacinas imaginarias y retablos físicamente inexistentes a modo de tiras descriptoras de un hecho⁹⁹. El debate abierto en el seno de la Iglesia sobre el uso de las imágenes, con el objeto de representar personajes sagrados, influye en los programas iconográficos llevados a la práctica en el período comprendido entre finales del siglo XIII y el comienzo del XIV.

En lo fundamental, se humanizan los personajes representados. Se confunde

⁹⁹ La pintura sustituye, en muchos lugares, la posibilidad de encargar un retablo de madera que tendría un coste económico mucho más elevado para los lugareños.

lo humano y lo divino en la pintura con la intención de hacer más cercano lo sagrado al espectador.

Hacia el año 1350 el artista se centra en resaltar las figuras. Éstas se pintan con colores primarios muy intensos (azul, amarillo, rojo) recortándose sobre fondos monocromos (**Fig. 64**). Se quiere con ello imitar el efecto de las vidrieras de las grandes

catedrales de la época. El resultado final, visualmente, no difiere mucho de las representaciones románicas. A diferencia de éstas, la pintura gótica del primer período presenta un menor hieratismo en los personajes representados.

La pintura se hace más narrativa, el artista compartimenta su obra sobre la pared a modo de viñetas. El argumento de las pinturas se extrae de las Sagradas Escrituras introduciendo el artista, de su cosecha, ambientes y escenarios que enmarcan los hechos bíblicos. Las figuras no se muestran aisladas, el artista hace

que se relacionen entre ellas y el entorno que las rodea. Se presentan al espectador los personajes con gestos delicados, aspectos tristes, melancólicos y con cierto ensimismamiento (**Figs. 64 y 65**).

El pintor intenta trasladar la tercera dimensión sobre el muro. No es una representación científica, el artista acude a numerosos artificios visuales para crear esa ilusión. Las soluciones son muy ingenuas pero se pueden observar avances, logros que



Figura 64.- Carrión de Calatrava. Iglesia de Santiago Apóstol. Los colores vivos (azules, rojos, dorados). Los rostros ensimismados y melancólicos. Se apuesta por la humanidad e los personajes.



Figura 65.- Chillón. Iglesia de San Juan Bautista. En la composición se introducen elementos arquitectónicos de fondo (arcos) que sitúan en primer plano las figuras en la escena. Las composiciones aparecen ordenadas dentro de espacios a modo de viñetas.

desembocarán en las soluciones que aporte el Renacimiento.

VIII.3.c. Siglo XV

Entre el río Tajo y la Sierra de Despeñaperros, hasta la segunda mitad del siglo XV, se puede asegurar que la influencia italiana en lo concerniente al campo cultural y artístico no es muy acusada. La excepción vendrá de la mano del arzobispo de Toledo D. Pedro Tenorio. D. Pedro había vivido muchos años en Italia, sus conocimientos e influencia podemos observarlos en la capilla de San Eugenio, en la misma catedral siendo admirada y conocida por numerosos artistas de la época¹⁰⁰.

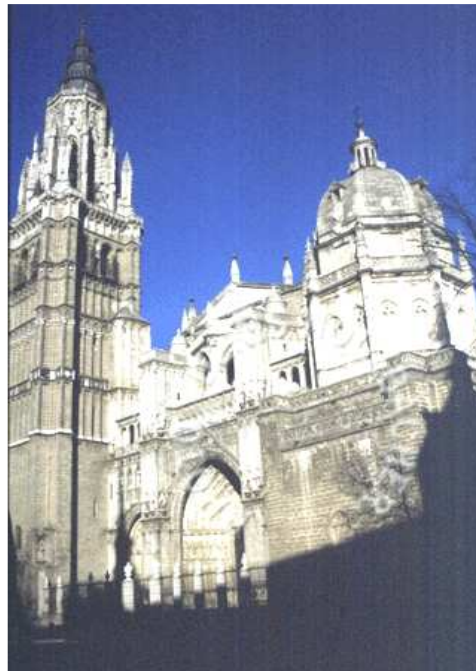


Figura 66.- Toledo. Catedral. Centro de influencia artística en el siglo XV.

El llamado gótico internacional¹⁰¹ introduce, en la pintura, elementos arquitectónicos en sus programas iconográficos. Aparecen edificios rematados con chapiteles puntiagudos y el uso del oro como un pigmento más. La arquitectura se presenta con detalles profusos y minuciosos con un dibujo escrupuloso y prolijo. Las figuras representadas siguen teniendo inspiración medieval, presentando caricaturizados a los personajes que no cuentan con la simpatía del autor.

Cuando toca a su fin el reinado de los Reyes Católicos, se perciben cambios a nivel artístico en la Península Ibérica. Las influencias foráneas, generadas por la expansiva política internacional del reino unida a la conjunción de estilos que hasta entonces quedaban bien diferenciados, darán como resultado una nueva forma de hacer. Nacerá un gótico más vigoroso, el “gótico isabelino”. En Europa, alrededor

¹⁰⁰ MARÍAS, F. *Opus cit.* (p. 83)

¹⁰¹ El gótico internacional plantea una verdadera interrelación entre arquitectura y pintura. El gótico internacional se denomina como el gótico hispano- flamenco.

del **año 1450**, se inicia las bases del llamado “ideario renacentista”¹⁰². A finales de este siglo XV la influencia flamenca en el arte gótico y el incipiente inicio del Renacimiento dan como resultado un nuevo lenguaje artístico de gran brillantez, lenguaje que también podremos seguir en la provincia.

VIII.3.d. Siglo XVI

Desde el siglo XIV y hasta bien entrado el siglo XVII la corona mantendrá unas relaciones privilegiadas con la península itálica. Éstas darán como resultado numerosos frutos artísticos en la provincia de Ciudad Real. España, reconocida potencia del momento, presenta en este período un panorama artístico variado. Autores, publicaciones, obras de todo tipo, son por numerosos motivos conocidos y consumidos por los artistas.

El **4 de diciembre de 1564** se da por finalizado, tras numerosas interrupciones y aplazamientos, el Concilio de Trento. La controversia iconoclasta en el seno de la Iglesia católica queda zanjada. Las representaciones antropomórficas de personajes bíblicos, en especial de Jesucristo y Dios Padre, son autorizadas. Sus imágenes serán herramientas para llegar a su conocimiento, serán el medio más apto para expresar lo sobrenatural. A partir de este instante la profusión obras pictóricas sobre las paredes de las iglesias católicas es grande. Igualmente, el Concilio de Trento potencia la devoción a la Inmaculada Concepción de María como elemento diferenciador con respecto al protestantismo. El protagonismo de la Virgen María en las obras pictóricas se hace notar en los ambientes católicos.

En los últimos años del siglo XVI, pero más aún durante todo el siglo XVII, se pone de moda en Italia y los países del entorno de la Contrarreforma la representación de imágenes del Antiguo Testamento. Fundamentalmente se eligen personajes femeninos haciendo una comparación o similitud entre las narraciones del Antiguo y las del Nuevo Testamento. En ese esfuerzo por potenciar la figura de la Virgen María, los artistas contrarreformistas van a utilizar las figuras de las mujeres del antiguo testamento como anticipo de los valores que encarnará la

¹⁰² KLUCHERT, E. “*La Pintura gótica. Pintura sobre tabla, pintura mural e iluminación de libros*” en *El Gótico. Arquitectura, escultura, pintura*, edición de Rolf Toman. Ed. Könemann. Colonia 1998, (p.386).

Virgen María.

En medio de este panorama, destaca la decidida intención del artista por introducir la tercera dimensión dentro del plano pictórico. El trampantojo se cuela como recurso plástico en los programas iconográficos. Este recurso no era nuevo, en Grecia se utilizaba ya la inclusión de cortinas en las pinturas¹⁰³, dando con ello la sensación de espacio u obra a medio desvelar.

VIII.3.e. Siglo XVII

La producción artística en el siglo XVII no se localiza en la periferia de los considerados como centros artísticos. La cerrada economía, en manos de una oligarquía configurada principalmente por las órdenes militares, supondrá un obstáculo para que la actual provincia de Ciudad Real se convierta en centro artístico. Eso sí, será receptora de los nuevos lenguajes artísticos que provenientes de otros núcleos urbanos tales como Madrid, Toledo o Sevilla se imponían.

El Barroco inunda la vida y el arte de los pueblos. La arquitectura es la protagonista en este período. La pintura, y concretamente la pintura mural, su necesario complemento. La arquitectura tiene como material más representativo la piedra, utilizada para construir las zonas nobles y las que requieren mayor resistencia en el edificio. Los interiores se conforman con ladrillos, las paredes se enlucen con yeso. La pobreza del acabado final del muro es una razón para cubrirlo con pinturas murales, enriqueciéndolo visualmente.

El Barroco introduce novedades arquitectónicas. Destacamos la inclusión de elementos como la cúpula y el camarín. La palabra cúpula viene del vocablo italiano “*cúpola*” que nos define una bóveda semiesférica. Generalmente situada sobre un espacio cuadrado, se relaciona con la simbología de lo celestial. Lo esférico en los templos representa lo infinito, la perfección, la totalidad. Es esta razón la que impulsa a los artistas a centrar sus esfuerzos en decorar su superficie. Antes que

¹⁰³ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. “*Acerca del trampantojo en España*” en “Cuadernos de Arte e Iconografía”. Coord. José Manuel Pita Andrade. Fundación universitaria española. Tomo I, nº 1, año 1988.



Figura 67.- Florencia. Santa María del Fiore con la cúpula de Brunelleschi.

cualquier otro punto del templo el pintor decora la cúpula, generalmente situada sobre su crucero.

La otra novedad arquitectónica, el camarín, aparece en la segunda mitad del siglo XVII. Está formado por un recinto abierto al presbiterio, relacionado con él y a distinto nivel del plano del suelo. Abre un hueco en la pared que conecta con una estancia. Éste se ilumina por luz natural que penetra por ventanas o transparentes. El espacio que se forma es simbólico, consiguiendo que la luz natural añada trascendencia al lugar.

El **trampantojo**, recurso pictórico ya utilizado en el siglo XVI, va a alcanzar su máximo desarrollo. El ilusionismo espacial se cuela en la decoración de muros, techos y bóvedas de los edificios. El Barroco maneja el trampantojo para introducir al espectador en una realidad virtual, la que el artista le propone. La pintura mural va a necesitar al espectador como participante en la misma. La pericia del pintor se acreditaba consiguiendo el máximo acercamiento a la realidad. **El Alcázar de Madrid**, destruido tras incendiarse en 1734, habría albergado buenos ejemplos del

uso del trampantojo en la pintura española de la época¹⁰⁴.

El ilusionismo arquitectónico era ya utilizado en los frescos encontrados en las paredes de las villas romanas de Pompeya. Las representaciones arquitectónicas de estas pinturas se someten a las leyes perspectivas, propagando el espacio más allá de los límites reales. El Renacimiento rescata esta práctica del mundo clásico y el Barroco la potencia incluyendo la representación de **arquitectura ficticia** como parte del programa iconográfico utilizado en la decoración tanto de templos como de edificios civiles.

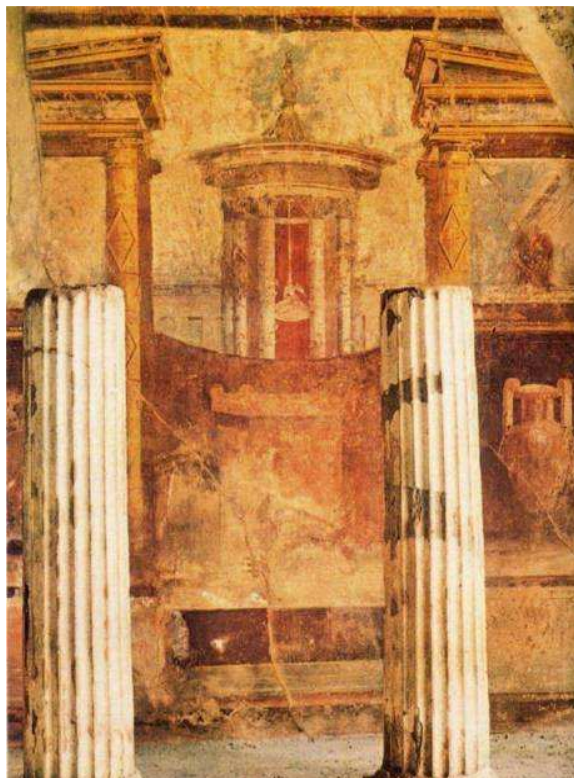


Figura 68.- Pompeya. Villa de los Misterios. Se puede apreciar el uso del ilusionismo arquitectónico

Debemos advertir el diferenciar trampantojo y arquitectura ficticia. Los dos recursos iconográficos conviven en la pintura mural barroca y de ellos, ejecutados con mejor o peor habilidad técnica, veremos y analizaremos numerosos ejemplos en las obras que nos ocupan.

VIII.3.f. Siglo XVIII

Durante los siglos XVII y XVIII, la provincia de Ciudad Real no presenta una evolución artística uniforme en todo su territorio. Sobresalen una serie de localidades que destacan por su actividad arquitectónica influyendo, por proximidad, a otras. Coinciden estas localidades en ser cabecera de las órdenes militares y las de mayor prosperidad económica. Nos referimos a Ciudad Real, Almagro, Villanueva de los Infantes y Valdepeñas.

¹⁰⁴ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. “Acerca del trampantojo en España” en “Cuadernos de Arte e Iconografía”. Coord. José Manuel Pita Andrade. Año 1988, Tomo I, nº 1 (p. 36)

La Ilustración, movimiento intelectual dominante en la España de la época, ejercerá su influencia sobre la producción artística del momento. Con un trasfondo moral, no romperá definitivamente con los principios vigentes desde el Barroco. El arte aspira a ser pedagógico pero no dogmático. Paralelamente, el artista gana reconocimiento social obteniendo con ello mayor libertad en el uso del lenguaje plástico. La temática pictórica, sin abandonar el hecho religioso se convierte en testimonio del pasado. El pintor se hace cronista de su época, pretendiendo mostrar al espectador hechos de relevancia histórica e invitándole a ser testigo de los mismos.

VIII.4. Artistas, obras, legislación y publicaciones varias

VIII.4.a. Artistas y obras

La gran mayoría de los templos de occidente han decorado sus paredes, total o parcialmente, con pintura mural. Los artistas y las obras con mayor predicamento ejercieron influencia en sus contemporáneos, siendo ésta más evidente en lugares próximos a las mismas. En este apartado exponemos algunas ideas sobre artistas, obras, eventos y publicaciones que, de una u otra forma, pudieron influir en la realización de obra pictórica mural entre el siglo XIII y el XVIII en la provincia de Ciudad Real.

Giotto muestra los primeros estudios de la perspectiva central sobre el plano. La figura pasa de un espacio genérico, a situarse alejada del primer plano presentando un mayor o menor tamaño. Giotto además introduce en los programas iconográficos elementos arquitectónicos que sirven al espectador como marco de referencia espacial para las figuras en la composición.

En Toledo, en el año 1483, **Pedro Berruguete** realiza un conjunto de pinturas murales en la catedral. Años más tarde junto a **Juan de Borgoña**, en 1495, decorará el claustro catedralicio, hoy desaparecido. Ambas obras mostrarán las incipientes bases estéticas renacentistas iniciadas ya por el Giotto. La formación italiana de Juan de Borgoña será clave en este aspecto suponiendo la introducción del estilo renacentista en el muralismo toledano (**Fig. 70**) y, por proximidad, en la



Figura 69.- Catedral de Toledo. Sala capitular. En los paramentos superiores pinturas de Juan de Borgoña.

pintura mural de la provincia de Ciudad Real. Aún así y durante largo tiempo convivirán las nuevas formas de hacer con las heredadas del arte gótico y el mudéjar.

Si hablamos de Renacimiento, no podemos olvidar la indudable influencia que debió ejercer en las tierras ciudadrealeñas la construcción del **Palacio del Viso del Marqués (Fig. 70)**. Por orden de don Álvaro de Bazán fue **levantado** a finales del siglo XVI siendo producto del conocimiento que en la Corte española se tenía de los archivos genoveses y los palacios italianos. Encontramos en el Viso la importación directa de un nuevo lenguaje plástico, el Renacimiento. En él colaborarán **decoradores italianos y castellanos que, a buen seguro, constituyeron un grupo de intercambio** de ideas y formas de hacer. Las espléndidas pinturas mitológicas del Palacio hacen patente la influencia clásico-latina en el mismo. Las paredes y bóvedas se cubren con programas iconográficos que hacen de este lugar el mejor exponente de la introducción en España del manierismo italiano con un fuerte contenido mitológico. El Palacio, en líneas generales, se dedica a la exaltación de las empresas militares del Marqués de Santa Cruz y su linaje. A la manera renacentista, sus pinturas murales constituyen una auténtica enciclopedia recogiendo la erudición humanista de su época.



Figura 70.- Fachada principal del Palacio del Marqués de Santa Cruz. Viso del Marqués.

Colonna y Mitelli, son dos de los artistas que realizaron las pinturas murales del Palacio del Viso. Llegan a España en **el año 1656** de la mano de Velázquez, introduciendo en la Corte el recurso plástico del trampantojo por mediación de sus obras. La pintura ilusionista italiana utilizaba el trampantojo para fingir toda clase de elementos en distintas posiciones. El fresco decorativo ilusionista va a gozar de gran éxito en la corte española y, como no, en la pintura mural de la provincia de Ciudad Real.

Colonna y Mitelli pondrán también de moda el enriquecimiento visual de los pobres acabados de las paredes en los edificios utilizando la pintura mural¹⁰⁵. Nos referimos más a pura decoración y no al desarrollo de programas pictóricos propiamente dicho. Decoración realizada mediante la imitación de materiales nobles, a la manera romana¹⁰⁶. Aunque llega tardíamente a Ciudad Real, se aplica al fresco o al temple llegando a tener gran predicamento en toda la provincia.

¹⁰⁵ HERRERA MALDONADO, E. *La Provincia de Ciudad Real III, Arte y Cultura*, Diputación Provincial de Ciudad Real, Ciudad Real 1993; (p. 129).

¹⁰⁶ Ver capítulo Origen y desarrollo de la Pintura Mural, apartado dedicado a Etruria y Roma. No olvidemos que el Renacimiento rescatará los usos y técnicas de artistas griegos y romanos.

Terminamos este apartado dedicado a la posible influencia ejercida por artistas y edificios haciendo alusión a un artista ciudadrealeño que, acabando el siglo XVI, participa en la edificación del Monasterio de San Lorenzo del Escorial. Nos referimos a fray Hernando de Ciudad Real que, además de colaborar en la decoración de los techos y paredes del edificio, por ser persona de confianza de Felipe II¹⁰⁷, a buen seguro hizo de correa de transmisión de ideas y formas de hacer tanto para arquitectos como pintores murales que trabajaban en aquel entonces en la actual provincia de Ciudad Real.

VIII.4.b. Legislación

Las **disposiciones** dictadas desde el **poder político y religioso** eran **decisivas a la hora de plantear el pintor mural su obra. Disposiciones y normas de obligado cumplimiento que, caso de no ser tenidas en cuenta, podrían llevar a la destrucción de la pintura.**

Durante la Edad Media el artista, todavía sin una consideración como tal, ama la imagen de lo verdadero. En las composiciones las imágenes religiosas no se abandonan a la inspiración particular. La jerarquía eclesial dictamina la tradición y los principios cristianos. La composición y el ordenamiento de la pintura pertenecían, intelectualmente hablando, a los Padres de la Iglesia. El pintor permanece, en la mayoría de los casos, anónimo; es un mero instrumento al servicio de la propagación de la Fe cristiana. La realidad del pintor mural románico, en menor medida en el gótico, es determinada por el Ser. Todos los personajes incluidos en los programas iconográficos tienen su forma de representación, forma que les hace inconfundibles y les atribuye un orden y un papel en la composición.

Entender y conocer los gremios, sus normativas y usos, es imprescindible para comprender la contratación de artistas así como el proceso de elaboración de una obra. Salvo excepciones, para decorar un templo en el siglo XV, el pintor debía estar inscrito en uno de ellos. El poder del gremio era tal que si un grupo social o un

¹⁰⁷ GARCÍA-FRÍAS CHECA C. “*La Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial: «Un lugar de permanente alabanza a Dios»*” en Cuadernos de Restauración de Iberdrola XIV. Fundación Iberdrola, Madrid 1993 (p. 12)

particular buscaba un pintor para decorar el interior de su casa particular o el de un templo, dicho artista tenía que estar inscrito en uno. Debía estar afiliado y contar con los consiguientes permisos del grupo.

Con el reinado de los **Reyes Católicos** se realiza una **censura** de los objetos artísticos; la pintura mural no iba a ser una excepción. Se estudia lo representado, la disposición de los personajes en las escenas y la manera de encarnar éstos. Algo que nos hace recordar las normas y recetas románicas pero, ahora, aplicadas desde el poder político. Controlada la **temática** y la **iconografía**, el artista se ocupa sobre todo en la correcta aplicación de la técnica.

Las legislaciones dictadas en lo concerniente al hecho artístico, no siempre fueron bien recibidas. El 18 de Septiembre de 1480 se presenta un escrito ante el **cabildo de la catedral de Sevilla**, firmado por numerosos artistas que protestan ante las Ordenanzas que regulaban su oficio¹⁰⁸. En 1493, otro escrito titulado *“Ordenanzas de pintores de Córdoba”*¹⁰⁹, intentará reglar el mundo del pintor mural de la época. Por proximidad geográfica, estamos seguros de que este segundo documento tuvo que afectar de manera importante a los pintores murales que trabajaban en la provincia de Ciudad Real. El documento ponía serias trabas a los pintores que no conocieran bien su oficio ni la forma de ejecutarlo. En la provincia de Ciudad Real, donde la intervención popular en las obras es importante, suponía una traba para la aparición de pintores aficionados locales. Otro documento que se expresaba en parecidos términos a éste tiene fecha de 1611 y se promulgó en Málaga. Se refiere a la obligación de realizar un examen a los aspirantes para alcanzar el título de “pintor de lo morisco”¹¹⁰.

En el año 1632, las **ordenanzas de Sevilla** dividen a los **pintores** en cuatro grupos básicos: los imagineros, los doradores de tallas, los **de madera y fresco** y los sargueros. Se regulaba no sólo estos grupos sino el acceso mediante examen a

¹⁰⁸ GESTOSO y PÉREZ, J. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Tomo I, cap. IV, XLVII. Ed. La Andalucía moderna. Sevilla 1899-1908. Tomo I, cap. IV, XLVII.

¹⁰⁹ Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 1915, tomo IX, (pp. 26- 46).

¹¹⁰ Pintor que ejerce su labor en territorio cristiano mostrando una fuerte influencia árabe.

los referidos cuerpos. Sevilla, ciudad que ejerce gran influencia en toda la provincia de Ciudad Real desde el Renacimiento hasta bien adentrado el Barroco, dicta cómo se debían contratar los servicios de cualquier artista, incluyendo el muralista.

VIII.4.c. Publicaciones varias

Alfonso X crea la ***escuela de traductores de Toledo***. En esta ciudad convivían en el siglo XIII la cultura cristiana, la musulmana y la judía. Este hecho impulsó las traducciones de escritos y como complemento a éstos, las ilustraciones. Así el pueblo iletrado tenía, a través de éstas, conocimiento del contenido de los textos. Las ilustraciones servían de inspiración a los pintores incluyéndolas en muchas ocasiones en los programas iconográficos

Textos tratando el valor social y simbólico del color, circularon por Castilla desde la primera mitad del siglo XIII hasta bien entrado el XV. A buen seguro estos documentos influyeron en la manera de hacer de los muralistas de la época. Los **textos de carácter técnico y filosófico** tuvieron una segura influencia en la actividad artística de la provincia de Ciudad Real y por extensión en la producción de pintura mural de nuestro período de estudio.

Santo Tomás de Aquino, influye en el panorama artístico del siglo XIII exponiendo en sus escritos el que la representación pictórica, el arte en general, debía ser metáfora del cosmos divino.

Finalizando el siglo XIII, **los códices**, ricamente decorados y de bella factura, se comercializan en Europa como artículos de lujo. La **Biblia Pauperum** (Biblia de los pobres) va a ser un texto asequible para el vulgo. **El libro de las Horas** influirá en la pintura protogótica. Los talleres de París, los de mayor fama, protagonizan la difusión de las nuevas condiciones pictóricas y formales de este período.¹¹¹.

La pintura gótica narrativa encuentra sus programas iconográficos inspirados

¹¹¹ KLUCHERT, E. "La Pintura gótica. Pintura sobre tabla, pintura mural e iluminación de libros" en "El Gótico. Arquitectura, escultura, pintura". Edición de Rolf Toman. Ed. Könemann. Colonia 1998, (p.389).

en numerosos textos de carácter apócrifo. Se nos muestran hechos, milagros y leyendas sacras. La mayoría de estos hechos son recogidos en el libro **la Leyenda Dorada** cuyo autor es **Santiago de la Vorágine**¹¹². Este dominico italiano redacta sus escritos con la intención de propiciar la religiosidad popular, a costa de la verosimilitud de los hechos expuestos. Alcanzó sin embargo todas las bendiciones como si de una gran obra artística se tratara.

El esfuerzo por promover el culto de determinados santos u otros personajes es la razón por la que, en amplias zonas geográficas, se crea una iconografía singular para los mismos. Estos patrones gráficos se crean y transmiten como identificación inequívoca y personal del santo o persona a la que se refieran. No son motivos impuestos por normas superiores, lo novedoso es que la regla nace de la cultura y expresión popular de un lugar determinado.

Petrarca, en el siglo XIV, con sus escritos, inspira la inclusión del paisaje en la pintura del primer Renacimiento. El paisaje va a ser medio de experiencias espirituales para el hombre. El paisaje invade las composiciones de las obras pictóricas. En la pintura mural el paisaje, como escenario de lo sobrenatural, se llena de figuras sagradas.

El siglo XIV **la literatura y los misterios de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo**, aportan nuevas formas de compasión para las pinturas de la época. Los **libros litúrgicos** son imprescindibles para el conocimiento de las fuentes iconográficas en el arte de los siglos XVI al XVIII. **El Misal y el Breviario** son especialmente los de temática más susceptible de ser traducida a la pintura sobre el muro conteniendo los repertorios iconográficos más amplios. Son libros que encontramos en cualquier parroquia, iglesia monástica, ermita o santuario. Sus estampas a modo de ilustraciones, accesibles a todo el mundo y en todos los lugares, se convierten en una influencia iconográfica fundamental¹¹³. Bien por la falta de inspiración o por expreso deseo de los donantes de las obras pictóricas, los

¹¹² VORÁGINE, S. de la. *La Leyenda Dorada*. Traducción del latín de Fray José Manuel Macías. 2 volúmenes. Ed. Alianza, Madrid 2005, 1ª ed.1982.

¹¹³ Las principales estampas o grabados se encontraban en las portadas y en el diseño de las letras capitales. En las portadas suelen presentarse grabados motivos como custodias tipo sol o torre, adorada por ángeles, en medio de las nubes o rompiendo de gloria.

Misales eran la clave del programa iconográfico desplegado en las mismas.

Continuando con el mundo de las estampas y las ilustraciones no debemos olvidar que grabados de todo tipo publicados en Europa, especialmente los de carácter religioso, eran aprovechados por artistas casi siempre de segunda fila como inspiración icónica para sus obras.

Leon Baptista Alberti y su visión de la Naturaleza en los **Diez libros de la Arquitectura** es el responsable intelectual del desarrollo de la perspectiva. Nacida con el gótico, se convertirá en herramienta fundamental para la representación del espacio tridimensional. Se desarrolla un incipiente cientifismo, en torno a la perspectiva o proyección central, de cara a la proyección de escenarios sobre el plano de la pared.

En el siglo XIV **Cennino Cennini** publica **El libro del Arte**. Cennini expresa su convencimiento de que para poder pintar sobre el muro, en un lógico proceso de aprendizaje, es imprescindible primero dominar la pintura sobre tabla¹¹⁴. Este tipo de afirmaciones, tendrán cierto peso entre los gremios de artistas murales y sus aprendices que trabajaran en la España del siglo XV. De aquí la importancia que la pintura sobre tabla y la decoración de retablos va a tener para muchos pintores murales.

Hay otros autores y textos que no podemos dejar de mencionar en este punto y que tuvieron una segura influencia en las realizaciones pictóricas de su época. El tratado de la Pintura y El libro del Arte de Leonardo da Vinci, El arte de la pintura de Pacheco, ...

VIII.5. Las órdenes militares

Siendo indiscutible el poder ejercido y la relevancia que las órdenes militares desarrollan en la Reconquista española, ésta se acentúa de manera especial en la

¹¹⁴ "...aquél que aprenda a pintar primero sobre muro y luego sobre tabla no adquiere tanta maestría como aquel que aprende primero a pintar sobre tabla y luego sobre muro." CENNINI, C., *El Libro del Arte*. Capítulo CIII. Ed. AKAL, Madrid 1988.

provincia de Ciudad Real. En compensación por los servicios prestados a la corona, a la que auxilió en su lucha contra los musulmanes y su labor de salvaguardia de los territorios fronterizos, el rey delega en ellas la administración de los territorios conquistados. Las órdenes militares han explicado, en gran medida, el devenir histórico y artístico de la provincia de Ciudad Real.

La primera orden militar conocida en España va a ser la Orden de la Encina, Orden que se instituye en Navarra, refrendada por el Papa Gregorio II en el año 722. Será de corta duración, radicando su importancia en que su recuerdo va a ser el que se resucite la Reconquista.

VIII.5.a. La orden de San Juan

En la localidad toledana de Consuegra, allá por el año 1183, aparecen por primera vez noticias que nos hablan de la orden de San Juan del Hospital. Preocupada por repoblar y reconstruir los diezmados territorios a su cargo, funda las localidades de Arenas en el año 1236 y Alcázar en el Año 1241. Estas dos poblaciones se sitúan geográficamente hoy en el cuadrante nororiental de la provincia de Ciudad Real. A las poblaciones que se constituían se les añadía el nombre de la orden fundadora, por lo que son conocidas en la actualidad como Arenas de San Juan y Alcázar de San Juan. .

La orden de San Juan, orden hospitalaria, tenía el encargo de custodiar el Santo Sepulcro de Jerusalén. Esta circunstancia queda patente en numerosas ocasiones en los templos de su zona de influencia. En la iglesia de Santa María la Mayor en Alcázar de San Juan el programa iconográfico decora la bóveda de la capilla situada junto al altar, en el lado del evangelio, representando una escena con la imagen de la Virgen y Cristo yacente en sus brazos. Rodeada de un coro de ángeles, la obra hace clara referencia al sepulcro de Nuestro Señor

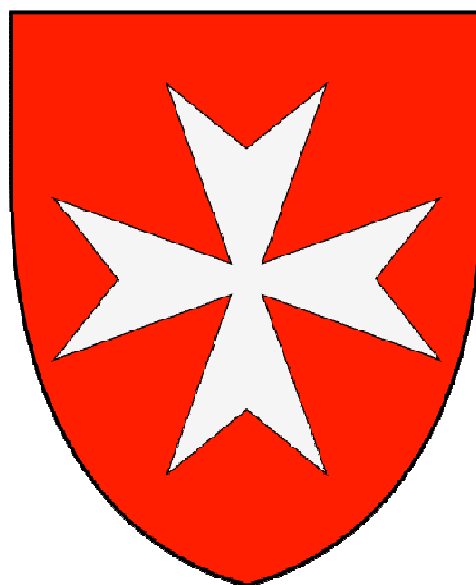


Figura 71.- Escudo de la orden de la San Juan del Hospital de Malta.

Jesucristo.

VIII.5.b. La orden de Calatrava



Figura 72.- Escudo de la orden de Calatrava.

El rey castellano Sancho III pide ayuda a la orden militar del Temple para defender la plaza del hoy conocido como Castillo de Calatrava la Vieja. Es entonces cuando el abad cisterciense de Fitero, Raimundo, y el caballero Diego Velásquez responden a la llamada. Corre el año 1158, asistimos al nacimiento de la orden de Calatrava (*"Kalat- al -Ribat"*). Reconocida posteriormente por el Papa Alejandro III en el año 1164, supone el resurgimiento de las órdenes militares en la península ibérica¹¹⁵.

La Orden de Calatrava tuvo un crecimiento directamente proporcional a sus ansias de lucha en contra de los infieles árabes. En cuanto a su filosofía de vida el modelo que persigue la orden, desde sus orígenes, es la sobriedad característica en la orden del Cister.

El Rey Sancho, además de autorizar al fraile Raimundo la fundación de la orden otorga como encomienda perpetua para la misma el Castillo de Calatrava la Vieja que por ellos había sido defendido. Para muchos autores el castillo, levantado sobre la margen izquierda del río Guadiana, recuerda a la hundida y desaparecida población de *Oreto* destruida por los sarracenos.

El símbolo de la orden es una cruz encarnada y escapulario puesto sobre un manto blanco (**Fig. 73**). Posteriormente se decide que a cada uno de los brazos de la Cruz se añadieran dos asas en forma de cepo, las cuales se llamaban *traba*. Esta denominación explicaría la voz "Calatrava" origen de la Orden.

¹¹⁵ BENITO RUANO, E. *La España gótica. Castilla La Mancha: Cuenca, Ciudad Real y Albacete. "El marco histórico"* Coord.: Aurea de la Morena. Ed. Encuentro, Madrid 1997. Vol. 12, (p. 15)



Figura 73.- Aldea del Rey. Convento de Calatrava la Nueva. Vista panorámica de la Iglesia y accesos a la misma.

Pasa el tiempo y la orden busca un nuevo emplazamiento para su encomienda. A mediados del siglo XIII, comienza a construirse el Sacro convento de Calatrava la Nueva dependiente de la orden del Císter. Dentro de la fortaleza encontramos la iglesia, construcción pionera en esta zona que por su envergadura influenciará posteriormente la arquitectura de otros templos. El edificio, que responde a la concepción y presupuestos ideológicos del Císter, comenzó a ser habitado por los frailes el año 1217.

La orden de Calatrava, con sus maestros a la cabeza, tuvo especial empeño durante todo el siglo XIII en repoblar los terrenos que correspondían a la zona natural de La Mancha. Este empeño tenía como objetivo no convertir al territorio en zona de “fieras y pillaje”¹¹⁶. La razón es que después de la Reconquista y tras ser desalojado el ejército árabe, el terreno llano y desierto era ideal para los bandidos y maleantes que vivían ejerciendo la delincuencia sobre los viajeros que transitaban el camino entre la Corte en Madrid y Andalucía.

Más de la mitad oriental de la provincia de Ciudad Real llegó a estar bajo la

¹¹⁶ HOSTA, J. de. “*Crónica de la provincia de Ciudad Real*” en *Crónica General de España*. Ed. Aquiles Ronchi (imp. De La Ibero). Madrid 1865, Cap. V, (p. 12)

jurisdicción eclesiástica de la orden de Calatrava. Este hecho explica la influencia que en el terreno religioso ejerció esta orden en los territorios objeto de nuestro estudio. Influencia que tendrá su reflejo en el terreno artístico, y por ende, en las pinturas murales localizadas en su zona de influencia.

VIII.5.c. La orden de Santiago

Su origen está envuelto en el misterio y la leyenda. Se funda bajo la advocación de Santiago en recuerdo de un milagro acaecido cuando el Santo, se decía, luchó contra los infieles en la Batalla de Clavijo. El permiso de constitución de la Orden fue solicitado en el año 1175 y otorgado por el Papa Alejandro III

El distintivo de la Orden es una cruz encarnada en pose de espada puesta sobre un manto blanco capítular (**Fig. 74**)

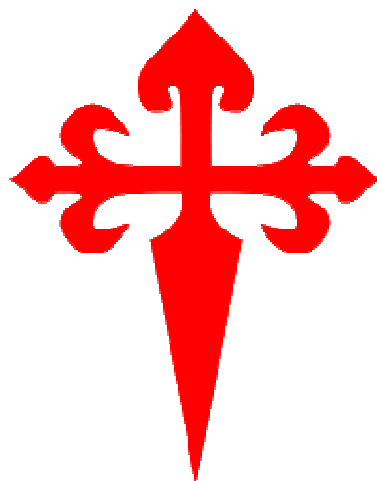


Figura 74.- Escudo de la orden de Santiago.

En los territorios adscritos a la orden de Santiago la construcción de templos va a comenzar más tarde que con respecto a la orden calatrava. Además, el templo pensado para la orden de Santiago tendrá una concepción arquitectónica distinta a la de la orden de Calatrava.

La Orden de Santiago es la segunda en influencia en nuestra provincia de Ciudad Real. Quedaba para su administración la parte oriental de la misma, teniendo a su cargo veintitrés jurisdicciones eclesiásticas

VIII.6. Las órdenes religiosas

La relación entre las órdenes religiosas y las órdenes militares en algunos momentos resultaba obligada bien por supeditación de unas a las otras, bien por coincidencia de intereses. Queda patente esta relación sobre todo a la hora de fundar los monasterios y conventos.

Las órdenes religiosas ejercen, como las órdenes militares, una influencia patente en las obras murales protagonistas de nuestro estudio. Bien por particulares programas iconográficos, por encargos realizados a los frailes por donantes particulares, bien por ser miembros de las congregaciones los artistas que proyectan y realizan los programas iconográficos u otros factores, no hay que olvidar estas instituciones para explicar el hecho pictórico mural en nuestro estudio.

Salvo en casos particulares, y a diferencia que las órdenes militares, las órdenes religiosas no tienen como objetivo el dominio o repoblación de los terrenos donde fundan los conventos o monasterios. Estos conventos y monasterios funcionan como centros de propagación de la Fe cristiano- católica. La verdad es que este fin fundamental fue derivando en servir a modo de empresas económicas que pretendían conseguir el máximo rendimiento y beneficio de las posesiones y terrenos adscritos a las fundaciones. La mayoría de los conventos y monasterios terminaron erigiéndose para vanagloria del donante o de su familia haciendo del lugar su mausoleo particular.

Los frailes se preocupan de la difusión del evangelio, basando en él su función y autoridad terrenal. El carácter público de las iglesias conventuales hacía de éstas una herramienta fundamental para la propagación de la Palabra de Dios. Las fuentes que reportaban a las congregaciones bienes materiales de todo tipo que les permitían subsistir, eran tanto los valedores de las fundaciones como las donaciones realizadas por el pueblo para la celebración de ritos como podrían ser los funerarios. Los muros de los templos, adscritos a las órdenes, se llenan de pinturas murales y de caballete representando personajes y relatos del Antiguo y el Nuevo Testamento. Tras el Concilio de Trento, este medio será muy utilizado para difundir los principios contrarreformistas.

Los Reyes Católicos emprenderán, en la segunda mitad del siglo XV, la reforma de las órdenes religiosas. Los fundadores de los distintos conventos y monasterios además de sus mentores, se estaban convirtiendo en culpables de la degradación de la vida religiosa¹¹⁷. Los monasterios y los conventos habían sido

¹¹⁷ SANZ CAMAÑES, P (Coord.). *La Monarquía Hispánica en tiempos el Quijote*. Ed. Sóllex, Madrid 2005 (p. 248)

utilizados por la nobleza en muchos casos de cara a la obtención de rentas o como panteones particulares de los fundadores o de sus familias.

Las congregaciones se organizaban jerarquizadas y estructuradas. En la vida cotidiana unían los cargos de responsabilidad dentro de las congregaciones con las tareas y ocupaciones diarias que se repartían así entre los mismos frailes. Tareas cotidianas como la jardinería, la carpintería, la cocina, el cuidado de la pequeña huerta...Otras tareas eran más eventuales aunque de mayor trascendencia para nuestro trabajo como la carpintería, la albañilería o la decoración mural.

En el siglo XVII, la devaluación de la moneda afectó al sostenimiento de los monasterios y los conventos en todas las órdenes. El valor de las rentas catastrales y las donaciones que la nobleza realizaba, se redujeron sensiblemente. Ya en el siglo XVIII los frailes, que además conseguían rentas pidiendo limosna o ayudas a las instituciones, ven restringidas estas fuentes de ingreso por disposición del rey Carlos III¹¹⁸. Comenzará así, ahogadas en lo económico y con un claro cambio de mentalidad social, la decadencia de las órdenes religiosas.

VIII.6.a. Los Mercedarios

La Orden de la Santísima Virgen María de la Merced de la Redención de los Cautivos, se funda en el seno de la iglesia católica oficialmente el 10 de Agosto de 1218, siendo confirmada por el Papa Gregorio IX el año 1235. Según la tradición, San Pedro Nolasco ayudado por San Raimundo de Peñafort organiza una expedición destinada a liberar a los cristianos cautivos en el mundo musulmán por causa de la Fe.

Autores como Antonio Naval aseguran que la orden mercedaria estuvo realizando su labor dentro de las murallas de Ciudad Real ya en el año 1384¹¹⁹, más

¹¹⁸ CORTÉS PEÑA, A. L.- *La política religiosa de Carlos III y las órdenes mendicantes*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Granada. Granada 1989, (p. 78).

¹¹⁹ NAVAL MAS, A. "*Ciudad Real gótica*". *La España Gótica, Castilla La Mancha*. Coordina: Aurea de la Morena. Ediciones Encuentro. Madrid 1997. Vol. 12 (p. 150)

concretamente no los mercedarios calzados sino los mercedarios descalzos¹²⁰

La Merced descalza, que se pasará a llamar “padres recoletos”, data del año 1603 resultado de la escisión ocurrida en el convento de Madrid¹²¹. El término descalzo hace referencia a la sencillez, humildad y estricta observancia. Se reconoció a esta rama de la hermandad su independencia en el año 1621, formando tres provincias: Castilla, Andalucía y Sicilia. Se expandió rápidamente por los territorios ocupados por la Orden de San Juan, donde la orden mercedaria calzada no había podido introducirse.



Figura 75.- Escudo de la orden de la Santísima Virgen de la Merced de la redención de los cautivos.

La vida en los conventos mercedarios no era fácil. Concretamente el de Ciudad Real debía su sustento económico a las rentas de las tierras asignadas y las peticiones que los mismos frailes hacían a la clase dirigente y al pueblo. Se deduce lo anterior por la documentación conservada en el Archivo Histórico provincial de Ciudad Real¹²².

Cuando termina el siglo XVIII, también acaba la actividad redentorista de esta orden. La última redención de la cual se tienen noticias, se lleva a cabo en tierras de Túnez y Argelia en el año 1779¹²³

Éstos y otros datos los podemos encontrar en la obra de un mercedario ilustre

¹²⁰ Véase que en el texto nos referimos a la orden mercedaria descalza. Aunque tiene su organización y origen monacal igual a la calzada es en realidad una escisión de ésta. Será la orden descalza la que tendrá interés para nuestro estudio.

¹²¹ BELDAD CORRAL, J. *“La Orden mercedaria en La Mancha. Las congregaciones religiosas descalzas de Argamasilla de Alba, Ciudad Real, Herencia y Miguelturra entre los siglos XVII y XVIII” en Separata de la Revista Estudios.* Coordina. Octubre- Diciembre 2004, nº 227

¹²² A. H. P. C. R. , Caja 621, folios 569 rº y 605 vº

¹²³ GARCÍA GARCÍA, M. *La Limpia Concepción de Calasparra. Historia de un convento mercedario descalzo.* Ayuntamiento de Calasparra. Murcia 2004, pág 20

como Fray Gabriel Tellez, a la sazón Tirso de Molina. Escribe Tirso una magnífica *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*, donde se describen los hechos más relevantes de la historia de la orden mercedaria.¹²⁴

VIII.6.b. Los Trinitarios



Figura 76.- Escudo de la orden trinitaria.

La Orden de la Santísima Trinidad y de los Cautivos (*Ordinis Sanctae Trinitatis et Captivorum*), conocida también como Orden Trinitaria es una familia religiosa fundada por el francés San Juan de Mata (1154-1213), de origen provenzal. Los trinitarios es una orden, que al igual que los mercedarios, también trabajan la redención de los cautivos cristianos en poder del ejército musulmán. En contra de lo que se podría pensar surgen enfrentamientos por esta cuestión con los hermanos mercedarios.

Son muchas las explicaciones que se han dado a los colores que muestra en la cruz de su escudo. Las más fundamentadas en la teología nos descubren en la cruz trinitaria una imagen a modo de resumen de la historia de la salvación. Simbolismo hagiográfico de lo que representan los 3 colores: el color blanco (fondo envolvente), el azul (horizontal o tendido) y el rojo (vertical o descendente), Dios Padre, Dios hijo y Dios Espíritu Santo.

La reforma de la Orden Trinitaria tiene sus raíces en la provincia de ciudad Real. Fue obra de San Juan Bautista de la Concepción (1561-1613) nacido en Almodóvar del Campo el 10 de julio de 1561 y fallecido en Córdoba el 14 de febrero de 1613. Además en la localidad de Valdepeñas se establece la primera comunidad de trinitarios descalzos y que son los responsables de la construcción y decoración

¹²⁴ MOLINA, T. de. *Historia general de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes / Gabriel Tellez (Tirso de Molina)* ; introducción y primera ed. crítica por Manuel Penedo Rey, O. de M. Madrid : Provincia de la Merced de Castilla, 1973-74 2 v. (Revista estudios)

de la capilla de la Iglesia de Jesús Rescatado.

VIII.6.c. Los Dominicos

Es una Orden religiosa católica fundada en 1214 por santo Domingo de Guzmán en Toulouse (Francia). Su denominación completa es *Orden de los Hermanos Predicadores y Mendicantes*, aunque sea más conocida por el nombre de Orden dominica. La orden de predicadores constituyó una novedad, a principios del siglo XIII, teniendo una rápida difusión. Los dominicos vieron aprobada su regla en 1220. En vez de retirarse del mundo, como lo habían hecho en siglos anteriores, los miembros de las congregaciones monásticas pretenden insertarse e influir en el tiempo que les toca vivir. Quieren actuar en él y transformarlo por la palabra y el ejemplo. Su labor, sin abandonar el mundo rural, quiere centrarse en las urbes de mayor importancia. La reforma de la orden dominica se le encargará en el siglo XVI a Fray Diego de Leza, a la sazón tutor del príncipe Juan de Aragón.

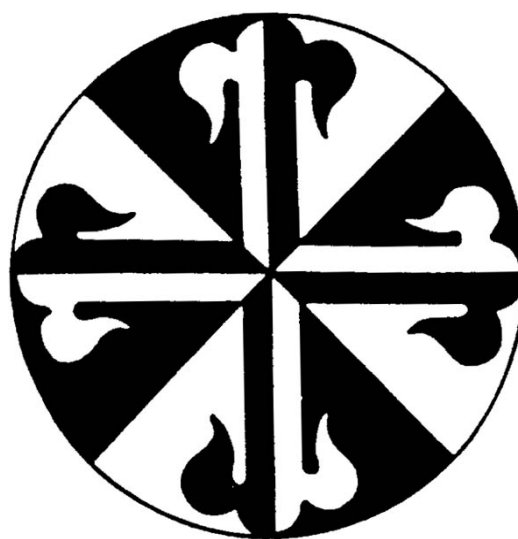


Figura 77.- Escudo de la orden dominica.

Un miembro destacado de esta orden es San Vicente Ferrer. San Vicente nace en Valencia el 23 de enero de 1350 y fallece el 5 de abril de 1419 en Vannes (Francia). En su misión predicadora llegó a Villa Real (la actual Ciudad Real) el 12 junio de 1411 procedente de Alcaraz (Albacete). De Ciudad Real partiría posteriormente hacia Toledo en su campaña de predicación. Cuando el dominico llega a la capital de la provincia, la villa se halla inmersa en luchas entre cristianos y judíos, entre cristianos nuevos y cristianos viejos y entre caballeros y calatravos y los de realengo...

VIII.6.d. Los Agustinos

El nacimiento de la Orden de San Agustín se remonta al año 1243. En el



Figura 78.- Escudo de la orden Agustina Recoleta.

primer año de su pontificado, Inocencio IV determinó la creación de una nueva Orden Mendicante (la tercera después de los franciscanos y dominicos)

Los agustinos recoletos, orden que encontramos implantada en la provincia de Ciudad Real, son producto de la restauración católica de la segunda mitad del siglo XVI, concretamente en diciembre de 1588, en el seno de la provincia agustiniana de Castilla, con ánimo de instaurar un sistema de vida más austero y

perfecto. La *Forma de vivir*, redactada por Fray Luis de León, fue aprobada en 1597 por el Papa.

Como agustino de renombre nacido en la provincia de Ciudad Real señalaremos a Santo Tomás de Villanueva. Santo Tomás de Villanueva, cuyo nombre en realidad era Tomás García Martínez nació en Fuenllana, pueblo de sus abuelos maternos, en el año 1486. Su nacimiento se produjo en esta localidad debido a que su familia huía de la epidemia de peste y decidieron que el pueblo de su madre era un lugar más seguro para dar a luz. El nombre de Santo Tomás de Villanueva vendrá dado ya que su infancia y juventud transcurrirá en Villanueva de los Infantes. De aquí el ser conocido como Santo Tomás de Villanueva.

VIII.6.e. Los Jesuitas

En septiembre de 1529, Ignacio de Loyola, soldado vasco contra el rey de Navarra defendiendo la causa de Carlos I, optó por dedicarse a ser “servidor de almas”. Se incorpora al Colegio de Santa Bárbara



Figura 79.- Escudo de la orden jesuita.

(Universidad de París) compartiendo cuarto con Francisco de Javier naciendo entre ellos una gran amistad. En el año 1540 San Ignacio de Loyola funda la Compañía de Jesús, orden religiosa con un marcado carácter evangelizador promoviendo el diálogo cultural e interreligioso.

VIII.6.f. Los Franciscanos

La Orden franciscana es una orden mendicante que nace a orillas del Mediterráneo, en un mundo de caracterizado por su diversidad lingüística y religiosa. Como normas de conducta hablaremos del su rechazo a la riqueza, el desprecio al uso del conocimiento y el cultivo del individuo como forma de prevalecer y dominar al semejante. Estos preceptos se combinaron así con la predicación de la palabra de Dios y el ejemplo para anunciar el Evangelio.

Se asientan en la provincia de Ciudad Real con la ayuda de Alfonso X el Sabio el año 1263¹²⁵. Con la Contrarreforma podemos afirmar que la Orden franciscana es la más empeñada en fijar la mirada de los fieles en la Virgen María y exponerla como ejemplo a seguir en el camino a Cristo para el hombre.



Figura 80.- Escudo de la orden franciscana

La reforma de la orden será encargada por los Reyes Católicos al Cardenal Cisneros renovando en el siglo XV su vigor por el culto mariano entre los franciscanos conventuales, sobre todo el dogma de la Inmaculada Concepción. Los franciscanos fueron férreos defensores de advocación mariana hasta que el papa Pío IX la definió como dogma en 1854.

Las órdenes mendicantes, de gran implantación en la provincia de

¹²⁵ NAVAL MAS, A. “Ciudad Real gótica”. *La España Gótica, Castilla La Mancha*. Coord. Aurea de la Morena. Ed. Ediciones Encuentro. Madrid 1997. Vol. 12 (p. 150)

Ciudad Real en el período que abarca nuestro trabajo, son una creación específica del mundo mediterráneo. Se iniciaba la evolución hacia una religiosidad hecha de sentimientos y afectividad.

IX. LA OBRA



Figura 81.- Fachada del templo de Nuestra Señora de las Angustias, en otro tiempo llamada Santa María de Arenas.

IX.1. ARENAS DE SAN JUAN. IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA. DE LAS ANGUSTIAS

IX.1.a. Localización de la obra. Su entorno

La villa de Arenas de San Juan está situada en lo alto de un pequeño cerro próximo por su lado norte al río Cigüela, a cuarenta y cinco kilómetros de Ciudad Real capital. La orden de San Juan del Hospital, la más importante de las órdenes militares conocidas, tanto por su extensión física como por su duración en el tiempo, fundó la localidad de Arenas¹²⁶. Se dice de la orden que existió antes de las Cruzadas y aún en nuestros días no se ha extinguido. Aparecen asentados los caballeros de San Juan en Consuegra (Toledo) desde 1183 mandando poblar, entre otros lugares, Arenas en 1236¹²⁷. Es concretamente el 3 de Marzo de 1236 cuando

¹²⁶ Para conocer más sobre el origen de la orden militar de San Juan del hospital consultar el aparatado correspondiente en el capítulo “Condicionantes previos- órdenes militares- Orden de San Juan”

¹²⁷ DELGADO VALERO, Clara. *La Provincia de Ciudad Real (III), Arte y Cultura*. Excma. Diputación de Ciudad Real 1993, (p. 36)

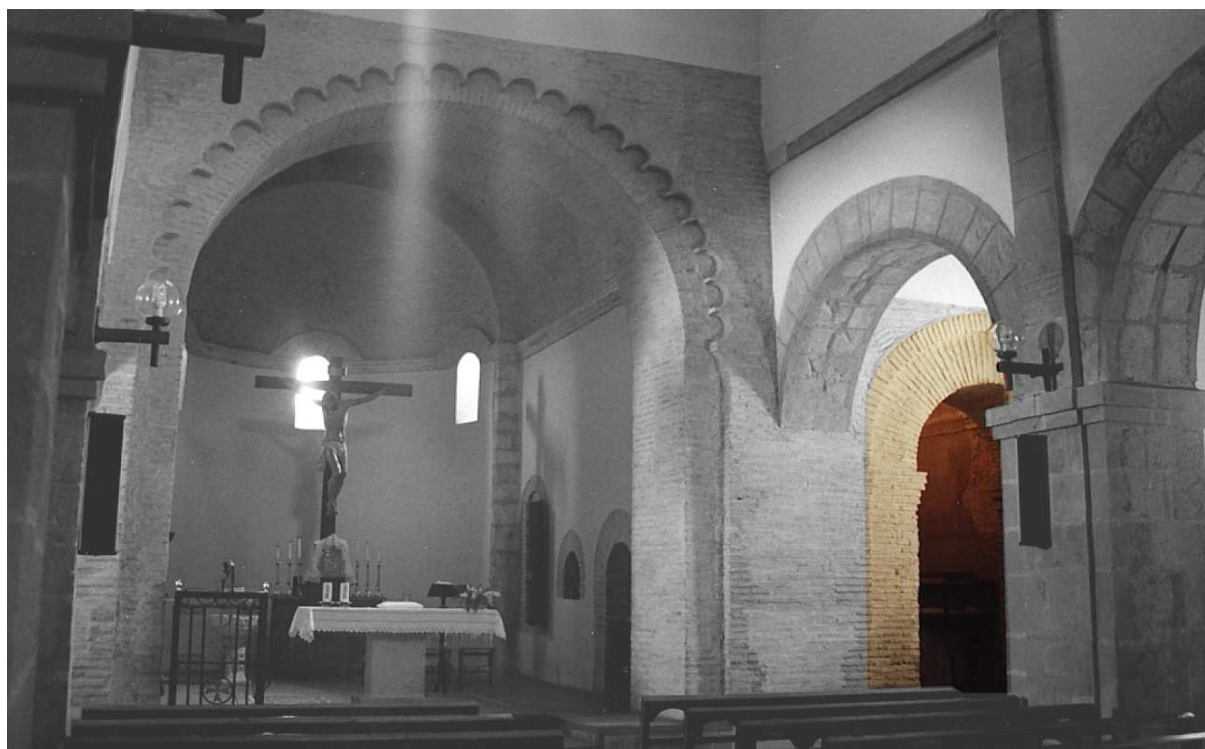


Figura 82.- Iglesia de Nuestra Señora de las Angustias, una muestra del arte mudéjar en Ciudad Real. Alberga en su interior las pinturas murales románicas más meridionales de Europa. La obra se encuentra en la capilla junto al altar (en color), lado de la epístola.

se dicta la carta de promulgación de Arenas de San Juan¹²⁸.

El templo es nombrado como de Santa María de Arenas en los documentos antiguos de la Orden de San Juan. La iglesia es contada entre las parroquias del priorato de Castilla y León. En el siglo XVI aparece unida al cercano municipio de Villarta de San Juan¹²⁹. En fecha que nos es desconocida toma el nombre de Nuestra Señora de las Angustias (Fig. 81 y 82).

No se puede entender esta iglesia sin tener presente la existencia, en las tierras ibéricas dominadas por los musulmanes, de comunidades que mantuvieron las técnicas hispano- musulmanas de construcción y producción artística. No solamente el núcleo urbano de Arenas de San Juan sino el cercano de Villarta conservan testimonios de esto. El templo y las pinturas murales que presentamos en este capítulo son producto de ese momento histórico. Los mudéjares dejan su

¹²⁸ BARQUERO GOÑI, C. *La Repoblación Hospitalaria en la Corona de Castilla (siglos XII al XVI)* (p. 75). Recurso en línea disponible en <http://institucional.us.es/revistas/historia/24/03%20barquero%20goni.pdf>

¹²⁹ GUERRERO VENTAS, P. *El gran priorato de la orden de San Juan en la Mancha*. Ed. Rialp Toledo 1969 (pp. 106, 322, 338)



Figura 83.- Los edificios mudéjares comparten notas y características comunes, notas comunes de carácter colectivo dentro de un arte anónimo, encontrándose elementos de típicos hispanomusulmana, tales como el ladrillo y la ornamentación tal como arcos de herradura y arcos lobulados como el del triunfo que se encuentra en nuestra iglesia.

huella artística en numerosos lugares del territorio castellano¹³⁰.

Los edificios mudéjares, desde la Comunidad Valenciana hasta Extremadura, comparten notas y características comunes. Estas notas comunes, dentro de un arte anónimo, son elementos de raigambre hispano-musulmana. Los elementos constructivos como el ladrillo, la mampostería, la argamasa, el yeso, la madera y la cerámica, las bóvedas artesanas (muchas de ellas hoy en día perdidas), la ornamentación, los arcos de herradura, capiteles corintios, elementos de decoración de relieves, etc., no deben considerarse aisladamente para definir el estilo (**Fig. 83**). Todos estos elementos hay que entenderlos integrados en un sistema de trabajo constructivo. Sistema de trabajo que aunque recurre a la utilización del ladrillo y no a la piedra, no constituye éste, de manera aislada, un criterio definitorio del mismo. Es necesario, en sí mismo, recurrir a la globalidad de dichas características artísticas para definir lo mudéjar.

¹³⁰ La paternidad del término mudéjar, utilizado para definir una realidad artística, se debe a José Amador de los Ríos. En 1859 lo empleó en su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando titulado "*El estilo mudéjar en arquitectura*".

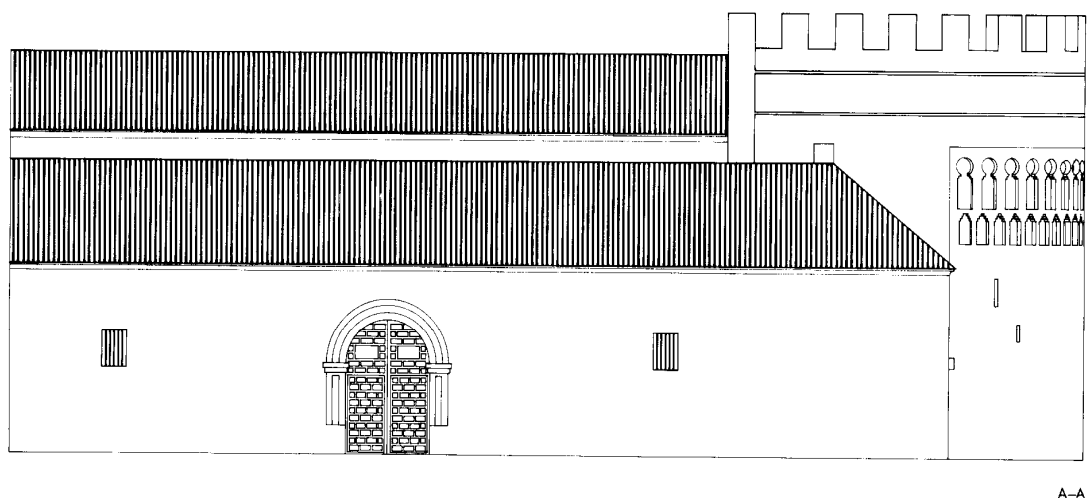


Figura 84.- Alzado de la Iglesia de Nuestra Señora de las Angustias. Se puede observar el ábside, tratándose de un semicilindro macizo (sólo iluminado por tres estrechos saeteros). Sobre este ábside se apoya el campanario, se accede a él por una escalera embutida en el interior del ábside central a la manera de las torres mudéjares típicas

Encontramos en Arenas un edificio mudéjar singular en estas tierras de la provincia de Ciudad Real. De manera más propia hablaremos de un edificio de estilo románico mudéjar. Los rasgos más característicos de la construcción nos permiten determinar que pertenece, de manera más concreta, al foco mudéjar- toledano¹³¹

En el exterior resaltamos la zona del ábside (**Fig. 84**). Se muestra ésta como un semicilindro macizo, sólo iluminado por tres estrechos saeteros. Sobre este ábside se apoya el campanario, con acceso por una escalera embutida en el interior del mismo cilindro. En el interior destaca la zona del presbiterio construida con mampostería y las naves laterales prolongándose hasta el ábside.

Originariamente la edificación tenía una sola nave con ábside semicircular. Más tarde fueron construidas las naves laterales rematadas con los ábsides planos y otras modificaciones. En la actualidad, la planta consta de tres partes compartimentadas en cinco tramos mediante gruesos pilares de sección

¹³¹ La toma de Toledo en 1085 da lugar a la formación del *foco mudéjar toledano*. Los precedentes islámicos se localizan en la propia mezquita de Bab al-Mardum de Toledo, convertida en 1187 en iglesia cristiana y ampliada con un ábside mudéjar, que sigue las características formales de lo califal toledano, en particular el empleo del arco túmido doblado por arco lobulado. La tipología más antigua de iglesia mudéjar toledana es la de planta basilical de tres naves,, caso este último de la iglesia de San Román en Toledo (año 1221).

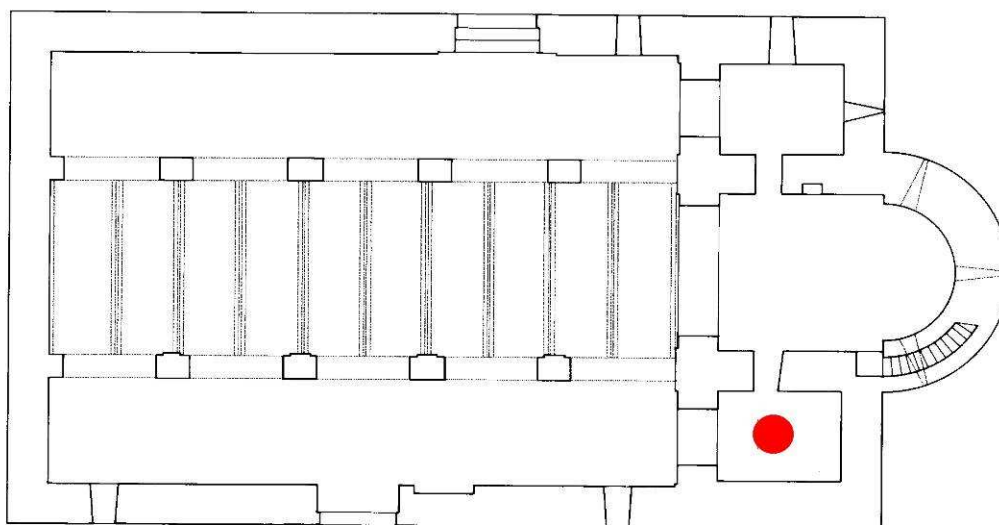


Figura 85.- Plano de la planta de la Iglesia de Nuestra Señora de las Angustias, el punto rojo señala sobre el plano la localización del lugar donde se conservan las pinturas que son objeto de estudio en este capítulo.

rectangular¹³² (Fig. 85). Los pilares sujetan arcos de medio punto. Entre la nave central y el presbiterio encontramos el arco de triunfo. Éste es de medio punto con lobulado (Fig. 83). La cabecera es tripartita con dos ábsides laterales planos.

Las cubiertas son muy simples y responden al esquema habitual de este tipo de construcciones. Los compartimentos laterales se cubrían con bóvedas teniendo las naves originariamente techumbres de madera. Actualmente la madera ha sido sustituida por el hierro¹³³. Las originales se perdieron hacia 1840, cubriéndose entonces la iglesia con falsas bóvedas barrocas de yeso¹³⁴.

Las manifestaciones artísticas mudéjares se fundamentan en una concepción de vida. Ésta responde a las inquietudes populares de cada zona, desarrollando en

¹³² No olvidemos el origen mozárabe y por tanto de raíces árabes de la construcción por la división de la planta en cinco rectángulos de medida similar, recordando la división cosmológica árabe de los cinco mundos y las cuatro Atablas® que rigen los cuatro mundos manifestados. El quinto mundo sería el de la Esencia.

¹³³ SAINZ MAGAÑA, E. *Un monumento románico en la provincia de Ciudad Real: la iglesia de Arenas de San Juan* en I Congreso de Historia de Castilla-La Mancha, Vol. 5, (Musulmanes y Cristianos: la implantación del feudalismo). JCCM, Toledo 1988 (p. 273)

¹³⁴ Elemento sustantivo de la arquitectura románica. Se construye en las zonas laterales de la fachada, sobre el centro del crucero y en otras ubicaciones. Las torres solían ser ligeras a menudo caladas por ventanas geminadas, es decir, unidas de dos en dos.

nuestro caso un gótico-románico auspiciado por el alto clero y la orden militar de San Juan. Esta arquitectura mudéjar representa un arte rural que satisfacía las necesidades religiosas de una pequeña comunidad. Expresión de un arte anónimo que utiliza materiales cercanos.

IX.1.b. Descripción de las pinturas

Por casualidad en el año 1969 se descubren apenas unos fragmentos de pintura en las paredes de la capilla lateral al ábside central, correspondiente al lado de la epístola (**Fig. 85**). En la actualidad pasan éstos por ser las pinturas murales románicas más meridionales de Europa. Albergadas en un templo mudéjar, su estilo lo podemos calificar como estilo local hispánico presentando una clara influencia islámica. Parece modificarse en ellas el estilo bizantino inspirador de la mayoría de las pinturas murales en su tiempo¹³⁵.

Como en otros tantos casos el autor o autores de las pinturas nos son desconocidos. La Orden de San Juan construye el templo con la segura colaboración de obreros locales o de las poblaciones cercanas. Es de suponer, siguiendo este esquema de trabajo, que los encargados de pintar las escenas que nos ocupan fueran también de un artista o varios artistas locales. Artistas que dan a la obra ese carácter mudéjar observable en el grafismo utilizado en las pinturas¹³⁶.

No hay acuerdo a la hora de determinar cuando se finalizó la construcción del templo. Aceptando el que las pinturas fueran coetáneas o algo posteriores a la terminación de la iglesia, fecharíamos las mismas en los primeros años del siglo XIII.

Los restos de pintura que todavía podemos disfrutar nos inducen a pensar que el programa iconográfico se dispondría originariamente compartimentado en escenas. Cada escena, estaría enmarcada, y separada de la contigua, por bandas o

¹³⁵ El pintor, interesado en la expresión de sus ideas, tiende a la abstracción y la simbologías. Es difícil encontrar un naturalismo narrativo en estas primeras pinturas, se busca más una representación intelectualizada.

¹³⁶ No teniendo ningún indicio de que la obra que estudiamos fuera ejecutada por uno o varios pintores, como fórmula, nos referiremos de ahora en adelante con el singular “nuestro artista” o “nuestro pintor”.



Figura 86.- Comparación entre los marcos que delimitan las escenas superiores (arriba) y las escenas inferiores (abajo).

franjas. Cada franja se configuraría por grafía morfológica y cromáticamente diversa. Las pinturas, a modo de tapices imaginarios colgados de las paredes, presentarían diferencias gráficas en sus marcos. Esa diferencia existe entre las escenas de los paramentos superiores de la estancia y las pinturas de los inferiores, bajo la cornisa (**Fig. 86**).

Aunque la capa pictórica está en su mayor parte desaparecida¹³⁷, podemos adivinar ciertos elementos del programa iconográfico desarrollado en la obra.

Mirando a la estancia desde la puerta de acceso a la misma distinguimos, en el **muro orientado al Sur**¹³⁸ y **a la izquierda sobre la cornisa**, la flecha de un arco que nos atrevemos a afirmar estuvo compartimentada antaño en tres zonas como mínimo (**Fig. 87**). En los espacios laterales reconocemos el dibujo de lo que parecen ser un par de zarzas. Arbusto con tallos sarmentosos, arqueados en las puntas. Sus ramas tienen espinas, y su fruto sería la zarzamora. Este fruto estaría aquí representado por una serie de puntos de color (**Fig. 87 y 89**). Podría querer representar simplemente un árbol, sin especificar la especie.

¹³⁷ Ver apartado referente al estado de conservación en este mismo capítulo.

¹³⁸ MALE, E. *El Gótico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes*. Ediciones Encuentro. Madrid 1986, (p. 21). El románico orienta el ábside de sus iglesias al Este.



Figura 87.- Muro Sur. Parte superior. Pinturas en la flecha del arco.

En el espacio central lo único reconocible son dos pares de piernas. Éstos se nos presentan enfrentados y situados en la línea de tierra en los extremos. Aunque la escena está perdida, sin embargo sí podemos suponer la naturaleza de lo representado.

Los pies desnudos, en la pintura románica, son reconocidos como atributo de personajes como Dios, Jesucristo, los ángeles o los apóstoles¹³⁹. De igual modo si aceptáramos reconocer en los laterales del arco, no una zarza sino un árbol, siguiendo con la simbología expuesta podríamos afirmar que el motivo pintado aquí, los árboles, indican que lo representado en este espacio central pertenece al ámbito de lo terrenal y no a lo divino¹⁴⁰. Concluyendo, nos inclinaríamos a pensar en alguna escena con Jesucristo y los apóstoles como protagonistas. Siguiendo el discurso simbólico, la escena tendría que hacer referencia al Nuevo Testamento al estar orientado el muro al Sur¹⁴¹.

Circunda toda la estancia una cornisa situada a unos 2,5 metros del suelo separando el arco superior y el paramento inferior de esta pared que nos ocupa.

¹³⁹ MALE, E. *Op cit.* (p. 19).

¹⁴⁰ MALE, E. *Op. cit.* (p. 21)

¹⁴¹ MALE, E. *Op. cit.* (p. 21)



Figura 89.- Al fondo, a la derecha de la estancia, sobre la cornisa. Leemos las letras “IA”.

Ésta presenta trazos en algunos tramos, incluso reconocemos algunas letras, que sospechamos pertenecerían en su época a una letanía o inscripción laudatoria. En la esquina al fondo a la derecha se leen las letras “RIA” (Fig. 88).

En este mismo muro, debajo de la cornisa, encontramos una representación de la Santa Cena (Fig. 90 y 91). Se prescinde de cualquier tipo de fondo, paisaje o empleo de perspectiva. La composición habla a través de la seriedad impecable y el gesto de las figuras. Éstas se extienden sobre el muro de manera ordenada, en línea horizontal. Se adivina un imaginario eje de simetría o centro de interés. Alrededor de este eje el pintor



Figura 88.- Pared Sur. En ambos laterales, en las flechas de los arcos. Representación de una zarza o un árbol dentro de un espacio enmarcado.



Figura 91.- En la pared lateral derecha de la estancia, abajo, se representa la Santa Cena. Por encima de la cornisa adivinamos unos pares de piernas y otras líneas de, creemos, carácter puramente ornamental.

ordena las figuras que identificamos como las de los apóstoles (**Fig. 91**)

Gran cantidad de grafismos se distribuyen por la pared. Lejos de ser trazos caprichosos y sin sentido, el pintor los sitúa identificando la naturaleza de los personajes y, de paso, unificar visualmente el programa iconográfico. Uno de esos grafismos es la estrella de ocho puntas. De trazo tosco, se reparten sobre toda la capa pictórica que ha sobrevivido en el tiempo. Nos inclinamos a pensar que simbolizan el carácter sagrado de la figura a la que acompaña (**Fig. 92**).



Figura 90.- Si trazamos una línea en el centro de composición vemos con toda claridad la simetría que el artista ha utilizado a la hora de colocar los personajes de la Santa Cena. En el centro de esta composición se situaría, hoy desaparecida, la figura de Cristo.



Figura 92.- Multitud de estrellas de ocho puntas llenan el espacio en la obra.

Sobre la mesa testigo del misterio, encontramos motivos que nos recuerdan la figura de Cristo. La jarra, y la cestilla de panes tendrían un sentido salvífico. Encontramos en nuestra pintura también el acróstico de Cristo. Algunos autores estiman como inadecuado el insertar el acróstico en escenas como ésta que representa la Última Cena¹⁴².

La mesa, curiosamente, no se sitúa centrada dentro del enmarcado de la escena, sino ligeramente escorada a la derecha. No tenemos datos que nos lleven a afirmar que esto estuviera previsto por el pintor previamente. Lo que sí nos atrevemos a reconocer, a la izquierda de esta escena, es el dibujo de un olivo. A nuestro entender no tendría carácter simbólico sino que serviría para situar temporalmente la escena. ¿Se pretendería recordar al espectador la oración posterior de Jesús en el huerto de los olivos?, ¿o el Prendimiento y Pasión de Jesucristo? (Fig. 93).



Figura 93.- A la izquierda de la escena, parece estar pintado un olivo.

Frente a la puerta de entrada, en el muro Este, encontramos nuevas formas del ventanuco abierto a derecha e izquierda. A la

¹⁴² ESTEBAN LORENTE, J. E. *Tratado de iconografía*. Ed. Istmo. Madrid 1994, (pp. 236- 237)

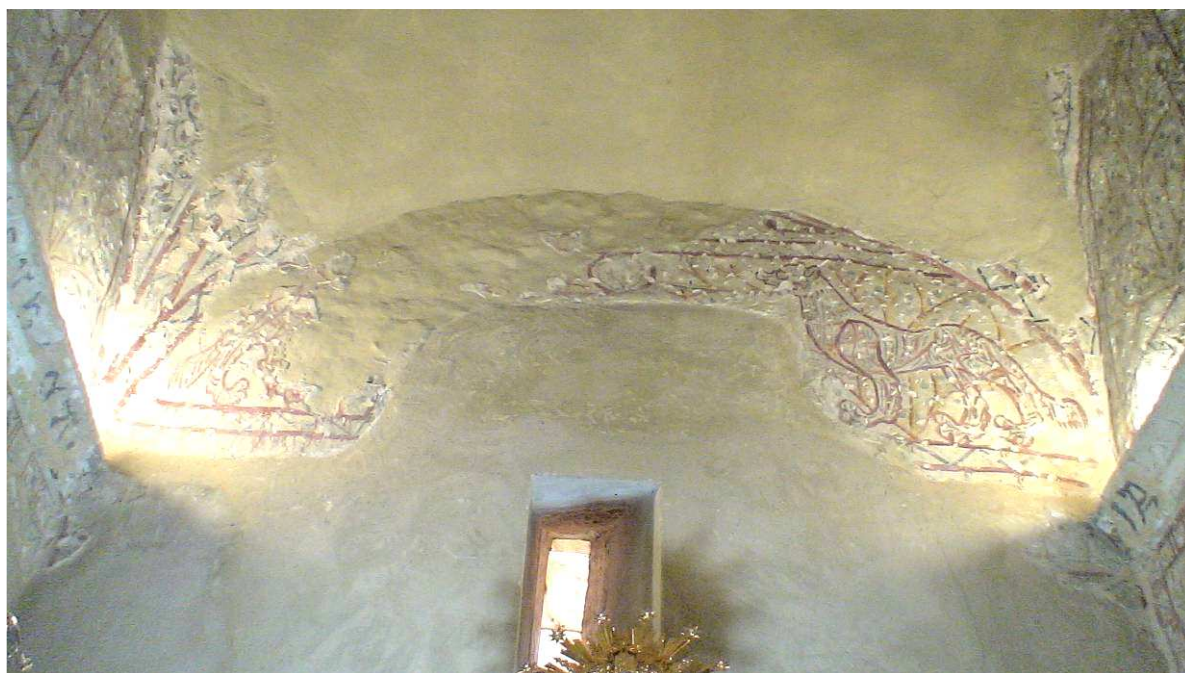


Figura 94.- Pared frontal frente a la entrada. En el intradós del arco distinguimos una figura de animal.

derecha una figura de animal que afirmamos es un león¹⁴³ (**Fig. 94**). Motivos muy repetidos en la pintura y escultura románica son las representaciones animales. No es de extrañar pues que, en nuestras pinturas, como integrantes del programa iconográfico encontremos representaciones teriomórficas¹⁴⁴.

Al igual que en el caso de la Santa Cena, también podemos trazar un imaginario eje de simetría en esta pared que dividiría el pequeño ventanuco de la estancia en dos partes iguales (**Figs. 94 y 95**). Con respecto a este eje, el par de patas del león a la derecha aparecen simétricas con respecto al otro par de patas observado a la izquierda. Este hecho nos daría la pista para entender que el par de patas a la izquierda, correspondería a la figura de otro león situado, con respecto al citado eje, simétrico al primero. Situados sobre el ventanuco abierto en el muro, los supuestos leones estarían enfrentados de manera simétrica y postura erguida, en posición de escolta o custodia¹⁴⁵. ¿Qué custodiarían? (**Fig. 95**)

¹⁴³ Discrepamos en este punto de la opinión de Víctor Manuel Muñoz Moreno en su obra "Arenas de San Juan desde sus orígenes más remotos hasta nuestros días". En su página 144 identifica, a nuestro juicio erróneamente, con un lobo la figura que comentamos.

¹⁴⁴ Zerion= animal y morfos= forma.

¹⁴⁵ De ser así, la posición de los animales siguiendo la simbología románica nos van a hablar de justicia y orden.



Figura 95.- Reconstrucción ideal de parte del programa iconográfico en este paramento. Se ha partido de los datos aportados por los restos de pintura que quedan y su posicionamiento.

Llegados a este punto creemos oportuno exponer, lo que denominaremos, nuestra **teoría del Crismón**. El camino de Santiago se revela en la Edad Media como vehículo de difusión religiosa y cultural. Es en el Camino donde se pone de moda (siglos XI al XIII) la representación simbólica de Dios en la entrada a los templos. Un ejemplo de ello lo encontramos en la catedral de Jaca (Huesca) (**Fig. 96**). Sobre su portada principal podemos contemplar un par de figuras de animal enfrentadas y dispuestas a ambos lados de una circunferencia donde se inscribe una cruz doble. Este motivo, repetido en todo el Camino de Santiago, es lo que se conoce con el nombre de Crismón.

Primero identificamos la figura de animal que aparece en las pinturas como la



Figura 96.- Jaca. Crismón sobre la puerta de entrada a la catedral levantada por la orden de San Juan. Obra que consideramos inspiradora de parte de las pinturas en Arenas de San Juan.



Figura 97.- Comparación entre los leones en el patio de la Alambra en Granada (izquierda) y nuestra figura en Arenas de San Juan (derecha).

de un león. Comenzaremos exponiendo el sorprendente parecido con otras obras, una de las cuales son las figuras de los leones esculpidos en el patio del mismo nombre en la Alhambra de Granada. Tengamos en cuenta que son artistas mudéjares, al igual que en la Alhambra, los que trabajan en estas pinturas. Además conocemos que lugares distantes geográficamente guardaban, en la Edad Media, parecidos asombrosos por el uso de estereotipos en las formas (**Fig. 97**).

Un segundo argumento lo encontramos con otro parecido localizado en el Norte de la Península Ibérica, más concretamente en Jaca, cuna del Camino de Santiago (**Fig. 96**). En el Crismón que preside la entrada a su catedral sorprende el parecido que muestran los leones que lo escoltan con el “león de Arenas”.

Recordemos ahora que, desde finales del siglo IV, la cruz es el emblema principal del cristianismo. Es en este siglo cuando el emperador Constantino prohíbe la crucifixión. Alcanzó popularidad tras la victoria de dicho emperador contra Majencio (a. 312). Tras la visión del lábaro, lo colocó en el pendón imperial, escudos, cascos y monedas.

Fue después del siglo V cuando *“se acostumbró a imprimir el crisma en forma de estrella, ora sea por la superposición de la I y la X, ora por la de dos cruces, resultando de ello estrellas de seis o de ocho rayos, adornadas a veces con círculos o con coronas de laurel”*¹⁴⁶. Sobre todo durante los siglos IX al XIII, fue signo

¹⁴⁶ GUENON, R: *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Ed. Eudeba, Buenos Aires, 1988, (p. 132-133)

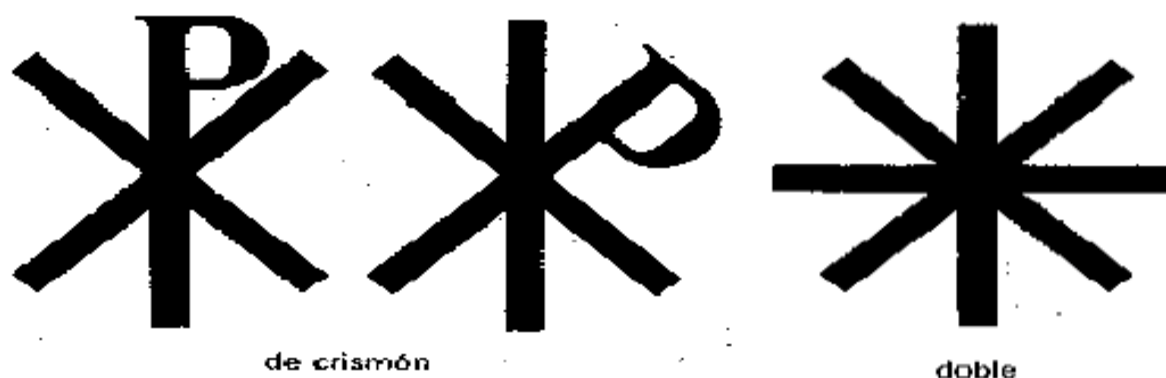


Figura 98.- A la izquierda dos cruces con la X y la P entrelazada. A la derecha la cruz de ocho brazos, también representativa de Cristo.

compañero importantísimo en el románico europeo.

El león, simboliza la resurrección y la idea de Jesucristo¹⁴⁷. Hasta la Edad Media el Crismón iba acompañado a cada lado de las letras alfa y omega (principio y fin)¹⁴⁸. Por eso los leones símbolos de Jesucristo, principio y fin de todas las cosas, aparecen dispuestos también a los lados del Crismón. Al igual que los leones del conjunto jacetano escoltando el crismón, nos aventuramos a afirmar que “nuestros leones de Arenas” escoltarían otro a semejanza de aquél.

No podríamos aseverar la estructura de dicho Crismón. Situado aproximadamente en el centro de la pared, justo encima del ventanuco abierto, podría estructurarse bien por una gran cruz de ocho puntas, bien por el cruce de las letras griegas X-P, las primeras de “Crisma”, que significa *ungido* (Fig. 98).

Aunque la segunda opción es el monograma de Cristo más utilizado en el románico, nos inclinamos a creer que en este caso el pintor realizaría un Crismón con cruz de ocho puntas. Afirmamos esto recordando que la estrella de ocho puntas, como ya hemos visto, es representación de lo sagrado que el pintor, como hemos visto, ha utilizado con profusión en la obra.

En el románico, el programa iconográfico se ordena en torno a un centro. Este centro se reserva a la representación de Cristo, antropomórfica o simbólicamente.

¹⁴⁷ BALDOCK, J. *El Simbolismo cristiano*. Editorial Edaf, Madrid 1992, (p. 129).

¹⁴⁸ FATÁS, G. *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*. Ed. Alianza editorial. Madrid 1993, (p. 72)

Aceptando este hecho, ese centro de referencia, bien lo podríamos situar hipotéticamente en la pared frente a la entrada de la estancia. Es lo primero que el fiel vería al entrar en la estancia.

El motivo central del programa iconográfico es Cristo el Señor. Un Cristo no representado antropomórfica sino simbólicamente. Cristo representado en el Crismón. Con la estrella de ocho puntas presidiendo la estancia y repartida ésta por las paredes del ábside, el espacio quedaría al tiempo unificado visualmente. La que hemos dado en llamar teoría del Crismón conectaría pues nuestra iglesia de Nuestra Señora de las Angustias con la simbología cristológica promovida entre otras órdenes, por la orden de San Juan del hospital fundadora del templo, en el Camino de Santiago y con el Camino mismo.

En la pared orientada al Norte, en el arco superior por encima de la cornisa, se identifica el dibujo de una mesa. Un grafismo distinto nos dicta visualmente la distinta calidad material, mármol u otra piedra semipreciosa, de la superficie del tablero. Se sustenta éste sobre tres columnas de corto fuste y capitel con volutas de inspiración clásicas (orden jónico). Como en el tablero, un nuevo grafismo, nos invita a diferenciar el material que conforma el fuste de las columnas.

Se adivinan junto a la mesa, a la derecha, un par de pies orientados a la



Figura 99.- Pared Norte en la estancia. Dibujo de una mesa, a la derecha un par de pies. Acompañan estos motivos otros grafismos.

izquierda perteneciente a un personaje hoy casi desaparecido (Fig. 99). Quedaría enmarcada la escena con una franja comentada anteriormente y diferenciada de la que podemos ver bajo la cornisa¹⁴⁹.

Siguiendo el razonamiento utilizado en la pared opuesta a ésta, la escena aquí mostraría algún acontecimiento sagrado. Esta afirmación la hacemos atendiendo a la cantidad de estrellas de ocho puntas que el pintor vuelve a distribuir sobre el plano de la pintura. Escena y personajes sagrados sí, pero debido a la escasa información que nos proporcionan las formas representadas no podemos concretar cual es el tema representado.

Podemos esperar que el intradós de este arco se dividiera en tres zonas como ocurre en el situado frente a éste en la estancia. La división correría a cargo de las franjas ya comentadas. Los espacios laterales, de igual manera, se reservarían a sendas representaciones vegetales que hemos identificado como dos zarzas con, a nuestro juicio, clara referencia a la presencia de Dios en el Antiguo Testamento.

En cuanto a **la técnica**, en la Edad Media la gruesa capa de argamasa servía de cama para otra de yeso fino. El yeso proporcionaba una superficie blanca y tersa. Extendían entonces sobre el muro varias manos de cal, añadiendo a la cal de las capas superiores manteca de cerdo para prolongar su secado¹⁵⁰. Sobre esta capa se aplicaba la pintura bien al fresco, bien al temple. El uso del temple se destinaba sobre todo a los retoques finales. Esto lo podemos ver en nuestras pinturas, primero se aplicaban las grandes masas de color y luego el pintor realizaba al temple las líneas y matices más concretos.

Los pigmentos se trituraban, diluyéndolos posteriormente en agua. De esta forma se obtenían los tonos deseados. Se colocaban los colores clasificándolos en recipientes diferenciados. La paleta de nuestras pinturas parece constituirse fundamentalmente por tierras, suponemos que utilizando como aglutinante en las zonas de pintura al temple posiblemente la cal, el huevo o colas naturales.

¹⁴⁹ Recuérdese el uso de grafía distinta en el enmarcado de las escenas.

¹⁵⁰ En la época de Vitruvio se emplean ya como aditivos para los procesos pictóricos la leche de higuera, la pasta de centeno, la leche cuajada, la sangre, la clara de huevo y la manteca de cerdo.

La escasez de ventanas sumía el templo románico en penumbra. La tenue iluminación invitaba al recogimiento. Esta circunstancia obligaba a los pintores a utilizar vivos colores en la decoración de los muros. La obra de Arenas de San Juan no es una excepción. Aunque la capa pictórica se encuentre seriamente deteriorada podemos contemplar rojos, negros y tierras. Además, el uso de esta paleta en la obra nos afirma en la idea de que, con toda probabilidad, el pintor o pintores de Arenas son artistas locales¹⁵¹.

Los colores son aplicados usando fundamentalmente la línea. Líneas tierras y negras acompañadas de zonas planas y sin matices. Apoya este uso del color la concepción plana del espacio en la obra. La sensación de profundidad en la obra no va más allá del plano de la pared.

Desconocemos la autoría de la obra. A falta de firmas concretas, podemos acercarnos a la situación y motivaciones del artista. En la mayor parte de los casos éste era considerado como un artesano más. El nomadismo en su profesión era usual. Éste estaba motivado por la búsqueda de algún mecenas que le contratase para la realización de alguna obra. Las contrataciones no se producían de manera continuada, ésta era la razón que obligaba a los artistas a ir de un lugar para otro¹⁵². Solían ser grupos de pintores, no uno sólo, que recorrían los territorios repitiendo en sus obras programas iconográficos y elementos simbólicos.

El pintor románico no disfrutaba de la autonomía propia de un creador. Debía ceñirse a esquemas y reglas preconcebidas. Los censores y los gremios se encargaban de vigilar que la obra cumpliese las normas plásticas vigentes y los donantes, los mecenas, imponían sus preferencias en los programas iconográficos. En nuestro caso es lógico pensar que estando auspiciada la obra por la orden de San Juan, en plena Reconquista, las pinturas deberían promover la Fe cristiana en el terreno conquistado.

¹⁵¹ MICHEL, P. H. *El Románico. Estilos y tendencias en el Arte Occidental*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1969 (pp. 286- 294)

¹⁵² ROMALHO, G. *Las claves del románico*. Ed. Arín. Madrid 1986 (pp. 21- 23) Llama el autor a este fenómeno “agirovaguismo”. Cuando se acababa una obra, se acababan los pagos. El artista tenía que ir a trabajar a otro lugar. También apunta el que pocos artistas firmaban su obra, siendo esto muestra de su reconocimiento e importancia.

Por lo demás nuestro artista, o artistas de Arenas, es presumiblemente de segunda fila. Afirmamos esto por dos razones fundamentalmente: la primera es que los pintores románicos que firmaban las obras eran sólo aquellos que habían alcanzado rango e importancia en el panorama artístico de la época. La segunda sería fruto de una apreciación más personal advirtiéndose una pincelada tosca, un dibujo poco cuidado y un uso del color muy básico.

IX.1.c. Estado de conservación

Una primera apreciación global nos lleva a afirmar que el estado de conservación de la obra es precario. La superficie de **capa pictórica** que se conserva es **escasa**. Las razones que explican esta pérdida son diversas. Una de ellas hay que buscarla en la propia acción del hombre (**Fig. 100**). Los trabajadores que descubrieron los murales el año 1969 lo hicieron a golpe de piqueta. Por descuido e ignorancia la herramienta ha dejado su huella en las pinturas marcándolas o arrancándolas, dejando el soporte desnudo en algunas zonas.

La pérdida de las capas de mortero previas a la pintura también se produce habitualmente en el románico sin la intervención de la mano del hombre. Los artistas románicos aplicaban enfoscados muy finos sobre el muro como preparación para la pintura. Estos morteros secaban rápidamente haciendo que la adherencia a la pared fuera escasa. Con el tiempo estas capas así aplicadas acaban despegándose del muro por sí solas. La capa pictórica pierde adherencia, craquelándose primero para terminar desprendiéndose más tarde.

La humedad, es probablemente el problema más frecuente y grave de



Figura 100.- Arriba pinturas con marcas de piqueta. Abajo, pérdida de mortero y capa pictórica.



Figura 101.-Grandes manchas de humedad por capilaridad desde el suelo se localizaban en la cara externa de los muros de la estancia donde se localizan las pinturas.

deterioro con el que nos encontraremos. En nuestro caso llama la atención, en un primer momento y sin ningún uso de higrómetro, la elevada humedad relativa del aire dentro de la estancia. Esta circunstancia viene en gran medida determinada por los materiales constructivos de los muros y la escasa iluminación y aireación de la misma.

Además, observamos importantes manchas de humedad en la cara exterior de las paredes del ábside objeto de nuestro estudio (**Fig. 101**). En la fachada del templo, estas manchas parecen haberse formado por capilaridad desde el suelo. Intentamos rastrear esa misma capilaridad en el suelo de la misma estancia donde se encuentran localizadas nuestras pinturas. Afortunadamente, no detectamos nada. De todas maneras esta humedad, aunque localizada en la fachada exterior, no deja de ser una amenaza para la estabilidad del soporte pictórico y por ende de la obra en su conjunto.

IX.1.d. Conclusión

Son muchos los templos románicos que decoran sus paredes con pinturas de tema religioso. Las pinturas tenían un fin primeramente estético, cubriendo la desnudez de las paredes del templo. Un segundo fin era el pedagógico. Se narraba con imágenes al pueblo llano, en su gran mayoría iletrado, los hechos y personajes más sobresalientes de la Historia Sagrada. La gente conocía en las paredes de la iglesia lo que no podía leer o mejor, no sabía leer en los libros. Las habilidades técnicas del artista no podían sobresalir, así nada distraía la función fundamental de la obra, la difusión del mensaje cristiano.

Lo figurativo, más bien parece abstracto. Los fondos son lisos, sin paisaje, sin ambiente. De ellos emergen las figuras con trazos firmes y fuertes. Se observa

como el artista renuncia a dar sensación de profundidad espacial en su pintura y se esfuerza por enfatizar el plano de la pared, simplificar y reforzar las estructuras lineales. Se llega a una estructura estratificada y casi esquemática. Al pintor románico le interesa una idea y por ello trabaja los temas mediante estilizaciones, abstracciones, sin prestar interés por el naturalismo o por sugerir la ilusión del espacio.

Tendiendo a pensar que la iglesia se cubriría en origen con pinturas en la mayor parte de la superficie de sus muros y bóvedas, llama la atención el hecho de que en nuestro caso de Arenas de San Juan la obra se localice sólo en un pequeño ábside junto al altar, en el lado de la epístola. En el románico, los pintores centran su programa iconográfico en la bóveda y paredes del ábside central. Entonces, nos preguntamos si las pinturas distinguen la estancia, cumpliendo ésta una función determinada.

A partir del 1200 se pone de moda la celebración de misas privadas oficiadas por un solo sacerdote acompañado de un pequeño grupo de fieles. Son unas misas de las que se van apropiando sacerdotes que vivían fuera de las ciudades y monjes que accedían a la ordenación sacerdotal. Deduciríamos que esta estancia se dedicaría pues a oficios religiosos decorándose así el espacio con pinturas murales. Sin embargo tendemos a pensar que nuestro ábside protagonista tenía otros fines como el servir de punto de observación para la defensa del territorio.

La mayoría de los autores coinciden en resaltar que el absidiolo protagonista de nuestro análisis es posterior a la construcción del central¹⁵³. Se une al presbiterio central junto a otro, situado en el lado del evangelio a través de sendas puertas. En la liturgia cristiana- medieval este tipo de estancias, adosadas al presbiterio central, servirían para guardar los vasos sagrados y efectuar las ablaciones o lavatorios¹⁵⁴. Ésta seguiría siendo una buena razón para pintar las paredes y bóveda de nuestra estancia.

¹⁵³ MUÑOZ MORENO, V. M. *Arenas de San Juan: desde el origen más remoto hasta nuestros días*. Excmo. Ayuntamiento de Arenas de San Juan. Ciudad Real, 1998, (pp. 133-144 y 293-296).

¹⁵⁴ MUÑOZ MORENO, V. M. *Op. cit.* (p. 136).



Figura 102.- Iglesia de Santiago de Carrión de Calatrava, situada en pleno centro urbano.

IX.2. CARRIÓN DE CALATRAVA. IGLESIA DE SANTIAGO APÓSTOL

IX.2.a. Localización de la obra. Su entorno.

Se sitúa Carrión en pleno Campo de Calatrava, en el centro-norte de la provincia de Ciudad Real, limitando al Oeste con la capital de la provincia. En su término municipal se localizan las ruinas del castillo conocido como Calatrava la Vieja, origen histórico de la militar orden de Calatrava de tan importante papel en la historia de la provincia de Ciudad Real¹⁵⁵.

No se sabe con exactitud el origen del vocablo *Carrión*. En las relaciones histórico- geográficas de los pueblos de España mandadas escribir por Felipe II, se ve como posible el que al ser colonizado el lugar, la primera familia asentada tuviera

¹⁵⁵ Consultar el capítulo “Notaciones sobre la provincia de Ciudad Real: Historia, Cultura y Arte” (p. 67)

como nombre el de *Carrión*¹⁵⁶.

Tenemos noticias de Carrión ya en el siglo XIII, siendo constituido como encomienda por la Orden de Calatrava lo que por entonces era una dehesa despoblada. Llegaban al lugar personas que obtenían una serie de fueros promovidos por el Maestre de la orden y confirmados más tarde por el rey Alfonso X el Sabio. En el siglo XV Carrión de Calatrava era ya una pequeña aldea, situada a unos seis kilómetros del Castillo de Calatrava la Vieja, conocida como Carrioncillo¹⁵⁷.

La iglesia de Santiago (**Fig. 102**) se localiza en pleno centro urbano. El templo se cimienta sobre el ya existente anteriormente en el siglo XV¹⁵⁸, construido cuando Carrión se constituyó en encomienda. Las reparaciones y renovaciones posteriores en su estructura han sido numerosas hasta nuestros días, constituyendo la construcción un ejemplo de transición entre el Gótico y el Renacimiento.

En sus orígenes el templo es costeadado por los colonos establecidos en el lugar. Por su cercanía al Castillo de Calatrava la Vieja, mucha gente se asentó aquí huyendo de la derrota de las huestes cristianas en la batalla de Alarcos en el año 1195¹⁵⁹; derrota que acarreó también la pérdida de la fortaleza.

La iglesia responde al modelo arquitectónico calatravo. Construcción austera y uso de materiales asequibles en lo económico y fáciles de obtener; tales son los sillares de piedra y mampostería con los que se fabrica. Era en origen iglesia cajón a la que con el paso de los años, sobre todo en los siglos XV y XVIII, se le han ido

¹⁵⁶ VIÑAS MEY, C. y PAZ, R. *Relaciones histórico- geográfico- estadísticas de los pueblos de España hechas por iniciativa de Felipe II*. CSIC. Madrid 1971 (p. 182). Recurso en línea disponible en <http://biblioteca2.uclm.es/biblioteca/CECLM/libros/Reltopueb/CARRION%20DE%20CALATRAVA.pdf>

¹⁵⁷ NAVAGERO, A. *Viaje por España (1524-26)*, traducido y anotado por Antonio Maria Fabie Ed. Turner, Madrid 1986, (p. 69).

HERVÁS Y BUENDÍA, I. *Diccionario histórico geográfico, biográfico y bibliográfico de la provincia de Ciudad Real*. (3ª ed.) Tomo I. Imprenta de Ramón Clemente Rubisco. Ciudad Real, 1914, (p. 206). Recurso en línea disponible en:

<http://biblioteca2.uclm.es/biblioteca/CECLM/libros/Hervas/herCARRION.pdf>

¹⁵⁸ HERVÁS Y BUENDÍA, I. *Op. cit.* (p. 206)

¹⁵⁹ Consultar el apartado en el presente trabajo titulado “Notaciones sobre la provincia de Ciudad Real: Historia, Cultura y Arte” (p. 67)



Figura 103.- Fachada exterior. Torre con campanario.

añadiendo capillas y otras estancias.

En el exterior destaca la torre campanario de planta cuadrangular segmentada en dos cuerpos, el segundo de ellos con ventanales en los cuatro paramentos (**Fig. 103**). La entrada al templo se realiza a través de dos grandes puertas de madera que cierran un pequeño espacio cubierto previo a la primitiva entrada.

Su interior se estructura a modo de planta rectangular cubierta con bóveda de cañón renacentista en cinco tramos separados por arcos fajones. El presbiterio es poligonal de testero plano cubierto por bóveda de crucería. Posteriores a la nave encontramos dos capillas adosadas a los laterales de ésta. Una de estas

capillas, que presenta su techo realizado al modo mudéjar, guarda la magnífica talla románica conocida como la Virgen de los Mártires¹⁶⁰ (**Fig. 104**). La aparición de decoración mudéjar en el techo de esta capilla nos hablaría de la participación de los pobladores, en su momento, en la decoración de esta iglesia.

IX.2.b. Descripción de las pinturas

Las pinturas murales descubiertas hasta la fecha, de autoría desconocida, se localizan en el presbiterio y a ambos lados del altar mayor. (**Fig. 105**).



Figura 104.- Talla de la Virgen de los Mártires.

¹⁶⁰ Esta talla se expuso en el pabellón de Castilla- La Mancha, en la EXPO 92 de Sevilla.

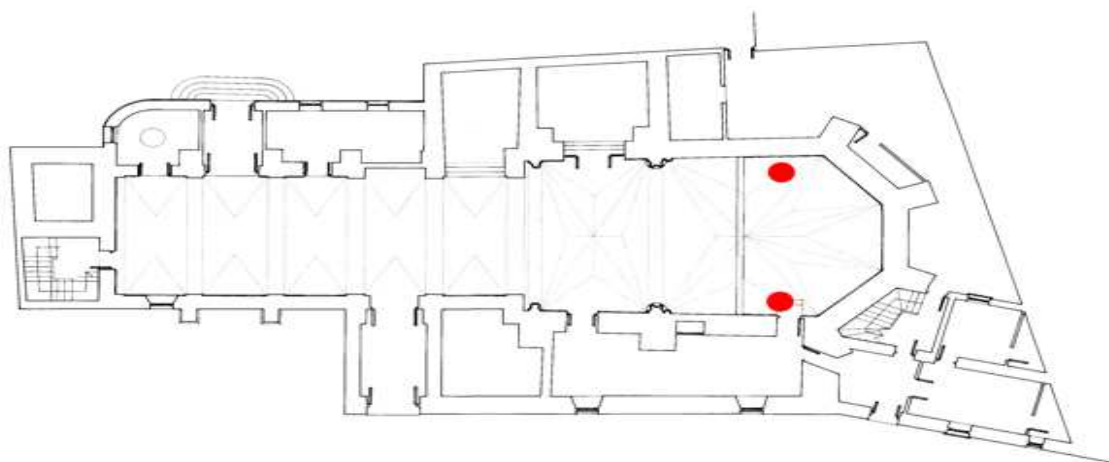


Figura 105.- Iglesia de Santiago en Carrión de Calatrava. Planta del templo. Los puntos informan de la localización de las pinturas descubiertas.

Se encontraba la obra oculta bajo gruesas capas de cal. De la disposición de los testigos descubiertos podemos concluir, a priori, que lo que ahora podemos contemplar correspondería a un programa iconográfico más ambicioso, que posiblemente abarcaría la totalidad de las paredes del ábside y sus laterales anexos.

En el lado del evangelio, podemos contemplar dos escenas diferenciadas, una superior y otra inferior. En la zona superior una pintura de formato rectangular. Se



Figura 106.- Pinturas descubiertas en el lado del evangelio. Representación de la Piedad.



Figura 107.- Pinturas en el presbiterio. Lado del evangelio. Detalle. Jesucristo y la Virgen María.

presenta la pintura recordándonos a un tapiz colgado en la pared. Identificamos a la Virgen María, reconocible por el velo que muestra en la cabeza¹⁶¹, acogiendo en sus brazos el cuerpo inerte de Jesucristo. Detrás de ellos una Cruz; sólo aparece una cruz y no tres como en otros casos (**Figs. 106**).

La iconografía que presenta aquí la imagen de la Piedad parece provenir del tipo tradicional de la Virgen sentada, sustituyendo la imagen del Niño Jesús por el Crucificado. Las primeras representaciones del motivo se pueden encontrar en los conventos de monjas del valle del Rhin hacia el año 1320. En la pintura del siglo XV, después de variaciones sobre el tema apreciables en siglos anteriores, se volvió a la representación de Cristo adulto. Es entonces cuando la figura de la Virgen parece forzada sosteniendo sobre sus rodillas un cuerpo más grande que el de ella misma, como parece en nuestro caso¹⁶²

¹⁶¹ MALE, E. *El Gótico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes*. Ediciones Encuentro. Madrid 1986, (pág. 20). El velo es símbolo de virginidad arrastrado desde el Románico.

¹⁶² RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano*. Ed. Del Serbal. Barcelona 1996- 1998

Flanqueando este motivo aparecen otros dos personajes, los identificamos con María Magdalena y San Juan (Fig. 106). Árboles, piedras y hierba que integran el fondo de la representación son resueltos por el artista con trazos ingenuos (Fig. 109).

Ya hemos llamado antes la atención sobre la existencia de una sola cruz, y no tres, tras las figuras protagonistas de la escena. El que sólo aparezca una cruz, centrada en la composición en relación a los personajes centrales, nos induce a pensar en la posible influencia que el pintor recibiera de los numerosos grupos escultóricos representando este mismo motivo en el siglo XV.

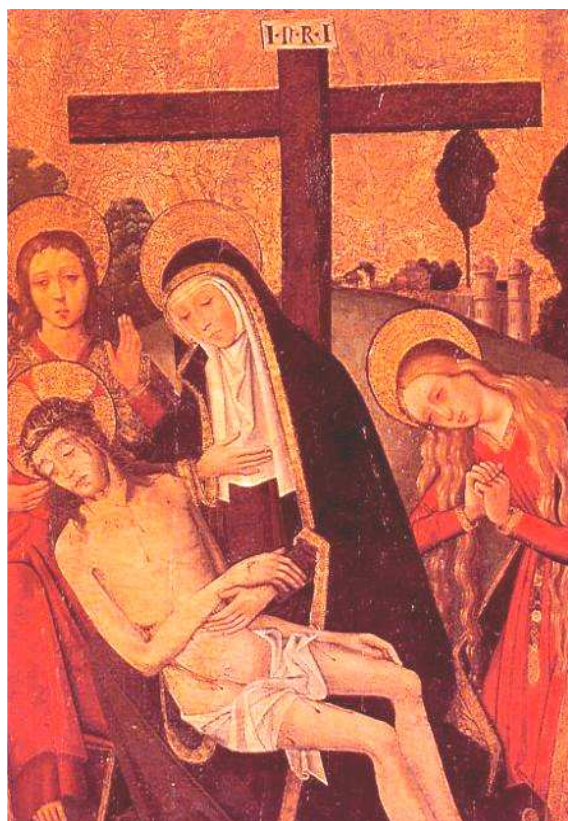


Figura 108.- Piedad. Pintura sobre tabla de un seguidor de Juan Sánchez de Castro (s.XV) Retablo del altar de la iglesia parroquial de Alanís de la Sierra (Sevilla). Se puede ver como el cuerpo de Cristo es situado de manera forzada sobre las rodillas de la Virgen.

Rodeando la escena, descubrimos un texto de difícil lectura debido a su estado de conservación. Su colocación parece responder a los gustos estéticos dominantes en la transición Gótico- Renacimiento que tenía como misión el cumplimentar la obra con una pequeña explicación de la misma.



Figura 109.- Resolución de elementos del fondo con trazo ingenuo, poco elaborado.



Figura 110.- Grupo de personajes en la parte inferior de las pinturas. Presbiterio. Lado del evangelio.

En este mismo paramento, en su parte inferior, observamos la existencia de una escena distinguiéndose una serie de personajes (**Fig. 110**). Si nos esforzamos, los distinguimos con rostros serios. Al menos tres de estos personajes, los situados más a la derecha, son representados por el artista como Santos. Decimos esto por las tres aureolas que se representan. Este dato se deriva de los nimbos que presentan en sus cabezas¹⁶³. En el resto del grupo, al que los santos parecen acompañar, queremos ver una actitud ofensiva con espadas en mano¹⁶⁴ (**Figs. 110 y 111**).

La iconografía gótica, de estadio muy avanzado, destaca con su gran riqueza cromática. Resaltamos el uso de tinte dorado en los nimbos de los santos personajes (**Fig. 110 y 111**). El uso del oro en la obra¹⁶⁵, además de simbolizar lo divino, sería un detalle que distinguiría este templo de los de su entorno más próximo¹⁶⁶.

La inclusión de detalles como relieves y dorados, son definitorios del estilo gótico en contraposición del románico precedente. Constituyen una novedosa aportación técnica que, andando el tiempo, planteará problemas de estabilidad de

¹⁶³ CIRLOT, J. E. *Op. cit.*, (p. 90). El aura como signo de la luminosidad espiritual emanada.

¹⁶⁴ BALDOCK, J. *Op. cit.*, (pág. 122). Para este autor, la imagen de la espada se asocia en la simbología cristiana habitualmente a la Cruz.

¹⁶⁵ Sin análisis precisos, no nos atrevemos a afirmar el uso de pan de oro en estos murales.

¹⁶⁶ *Ordenanzas de pintores de Córdoba*. Archivo del Ayuntamiento de Córdoba. Tomo I, folio 82 (1493). A finales del siglo XV, en *las Ordenanzas de pintores de Córdoba de 1493*, se describe la exigencia de que los autores de obra pictórica mural deban saber no sólo de cromar la madera sino también deban entender de otras técnicas como la pintura al fresco y sobre el muro. En general el que sepan trabajar con el color y con el oro.



Figura 111.- Presbiterio. Lado del evangelio. Detalle zona inferior. Tres personajes santos correspondiendo a otras tantas aureolas. Uno de ellos de pelo largo (quizás una mujer).

cara a la conservación de la obra (Fig. 111).

La pintura religiosa de santos o historias bíblicas, realizada en materiales preciosos como el oro y el lapislázuli era utilizada para resaltar las figuras. Se aplicaban colores planos primarios (azul, amarillo, rojo) muy intensos imitando el efecto de las vidrieras. Las figuras parecen recortadas por líneas, sobre el fondo monocromo de tonos uniformes¹⁶⁷.

En uno de los paramentos del ábside, el correspondiente al lado de la epístola, también se han descubierto pinturas. La puerta de entrada a la actual sacristía es posterior a la ejecución de estos murales. Atestigua este hecho el que el dintel de la puerta seccione de manera traumática la pintura mural encontrada (Fig. 112).

Se puede reconocer, una superficie cuadrangular rodeada por un texto. Se leen claramente las palabras “se acabó” y “mandaron hacer esta obra”. Otras palabras y frases que se nos muestran con mucha menos claridad se reparten en el espacio descubierto. Aunque el deterioro de la capa pictórica es notable distinguimos un fondo urbano como motivo representado en la pintura.

¹⁶⁷ MALE, E. *La iconografía de la Edad Media y sus fuentes*. Ed. Encuentro. Madrid 1986.

A modo de hipótesis, apoyándonos en lo que aparece escrito y recordando lo acostumbrado en las iglesias, pensamos que este espacio podría haber estado destinado a la representación pictórica de los donantes que hacen posible, con su aportación, el programa iconográfico en el templo.

La inclusión de texto en las obras pictóricas es una clara influencia sienesa en la obra. El texto, construido con letra gótica, se utilizó en la pintura hasta la llegada del siglo XV. En lugar de un dibujo más figurativo el artista incluye líneas de caligrafía explicativas. Además de esta característica también observamos otras propias del gótico en Siena como la riqueza cromática. Destaca el color azul, cuidando el trazado de las líneas, y la belleza de las vestimentas y ropajes representados. Características que observamos en las pinturas de esta iglesia parroquial de Carrión.



Figura 112.- Junto al presbiterio lado de la epístola. La colocación de la puerta de la sacristía destruyó parte de las pinturas.

Se han abierto numerosas *catas* en diversos puntos de los paramentos del presbiterio; su objetivo es determinar la extensión que ocupan las pinturas en esta parte del templo (**Fig. 113**). Repartidas éstas de forma aleatoria parecen indicar que la totalidad de las paredes no están pintadas y que la distribución de la obra es un tanto irregular. Dos de esas *catas* nos descubren una figura femenina distinguida con la santidad, por la aureola que luce su cabeza, y el dibujo de lo que parece casi con toda seguridad una columna (**Fig. 113**). Sin profundizar más en la cuestión, solo diremos que estas *catas* sacan a la luz pinturas que, a nuestro entender, muestran un estilo y forma de hacer distintas a las del resto del presbiterio.



Figura 113.- Presbiterio. Catas realizadas con intención de fijar la dimensión de los murales.

La primitiva iglesia de Carrioncillo¹⁶⁸ tendría así una decoración digna. Apoyándonos en las notas iconográficas y cromáticas que nos proporcionan los restos de pintura encontrados hasta el momento, fechamos la obra en torno a mediados del siglo XV. Nos inclinamos a pensar esto atendiendo a la iconografía que busca la belleza pura y rostros con ojos lánguidos. En lo cromático, azules intensos, rojos profundos, amarillos puros ítems todos ellos que nos hablan claramente del período gótico.

Al colorido alegre se añade el uso del dorado en los nimbos de determinados personajes. Al interés del artista por describir los ropajes de los personajes al estilo francés se une la falta de estudio perspectivo en la escena. Esta ausencia queda suplida por cierta sugerencia espacial superponiendo las figuras y poseyendo cada una sus respectivas sombras. Un Gótico que parece Renacimiento pero anclado todavía en modos de representación de principios del siglo XV.

IX.2.c. Estado de conservación

Las pinturas, como en tantos otros casos, son descubiertas de forma accidental al iniciar unas reformas en el templo encontrándose cubiertas por una gruesa capa de cal. Este hecho ha podido ser determinante en el aceptable estado de conservación del color de la capa pictórica aparecida. Los dorados, aplicados al seco ya finalizada la obra, aunque no tienen el mismo grado de adherencia al soporte que el resto de pigmentos, gozan hoy de gran consistencia y solidez por ello (Fig. 114).

¹⁶⁸ Recuérdese el primitivo nombre que tenía la localidad de Carrión de Calatrava.



Figura 114.- Después de las lagunas pictóricas, los principales deterioros en las pinturas son de origen antrópico. Podemos también observar la solidez de los dorados aplicados a las pinturas.

La causa más importante de deterioro de los restos de pintura descubiertos tiene origen antrópico. El descuidado método utilizado para descubrir los murales ha dejado huella en los mismos (**Fig. 115**). Piquetazos que destrozan no sólo la capa pictórica sino parte de las capas preparatorias de manera irreversible dejando una huella evidente. También la inserción en la pared de apliques y adornos que, desconociendo la existencia de la obra, ha dañado ésta y el soporte de manera apreciable.

IX.2.d. Conclusión

Cuando se construye la actual iglesia en honor a Santiago Apóstol, sobre el antiguo templo, llevaron a cabo en el siglo XVI reformas sustanciales en aras presumiblemente de ampliar y acomodar el habitáculo. La llegada, desde el siglo XIII de numerosos pobladores provenientes de diversos lugares, pronto dejaría pequeño el edificio.

La falta de madera, elemento que había que buscar y trasladar desde



Figura 115.- Presbiterio, lado de la epístola. Pinturas descubiertas sobre la puerta de entrada a la sacristía. El deterioro causado por la piqueta es evidente en ellas.

poblaciones vecinas¹⁶⁹, unido a las dificultades económicas determinaría la decoración del templo con pinturas murales y no con un retablo en el presbiterio, como hubiera sido previsible. En una localidad situada en el camino real de Toledo a Granada, fácil sería encontrar artistas que acometieran la ejecución de las pinturas.

Avanzado el tiempo, se iniciaría una primera fase de obras en el templo¹⁷⁰. Entre las actuaciones, apuntamos la posibilidad que se acometerían la inclusión de capillas, reforma del ábside e inclusión de una sacristía. La reforma del ábside, convirtiendo éste en poligonal y adosando a él la sacristía, sería a semejanza del perteneciente a la catedral de Ciudad Real¹⁷¹.

Las obras de remodelación destruirían parte de las pinturas murales.

¹⁶⁹ VIÑAS MEY, C. y PAZ, R. *Relaciones histórico- geográfico- estadísticas de los pueblos de España hechas por iniciativa de Felipe II. Ciudad Real*. Madrid 1971, (p. 184- apartado 18). Se hace referencia expresa a la falta del material.

¹⁷⁰ En el siglo XVIII se acometerían nuevas reformas seguramente obligadas por daños producidos en el templo por el terremoto de Lisboa de 1755.

¹⁷¹ HERVÁS Y BUENDÍA, I. *Op. cit.* (p. 208). Teniendo en cuenta que el presbiterio de la catedral de Ciudad Real se reforma en los primeros años del siglo XVI, no cabría pensar antes en una intervención en el templo, según los textos.

Recuérdese en este sentido la mutilación observada, a causa de la apertura de la puerta de la sacristía¹⁷². Este hecho unido al cambio de moda artística induciría a los encargados a tapar los restos que quedaran, evitando fundamentalmente un problema estético. Las pinturas quedarían cubiertas por capas de cal hasta nuestros días. Esto explicaría que, cuando los enviados de Felipe II llegan a Carrión, no encuentran nada artístico que resaltar en el templo¹⁷³. Tampoco Hervás y Buendía, a principios del siglo XX¹⁷⁴. Después de quinientos años los murales vuelven a ver la luz.

La pintura, además del embellecimiento del espacio, tendría un objetivo didáctico. Se catequiza narrando al pueblo escenas del evangelio destinadas, como en tiempos pasados, a las personas que no sabían ni leer ni escribir. Los santos personajes aparecen cercanos y reconocibles al espectador, pero al mismo tiempo marcan con él una distancia que infunde el respeto oportuno. El esquema perceptivo es similar de este modo al bizantino¹⁷⁵.

Nos encontramos pues, en este templo de Santiago apóstol, ante una muestra de la escasa producción pictórica mural gótica. Recordemos que la vidriera sustituye a la pintura mural de cara a la decoración del interior de los templos durante los siglos XIV y XV¹⁷⁶. Podemos distinguir en esta iglesia de Santiago Apóstol dos obras de estilo y calidad bien diferente, por un lado los murales góticos del presbiterio y por otro los testigos de pintura que apuntan a una obra de estilo renacentista de cariz más popular. Las reformas y la moda pudieron ser los responsables del tapado de la pintura durante siglos. Sería deseable no perder de manera definitiva el total de las pinturas. Peligro que se corre, en este y otros casos, utilizando métodos poco ortodoxos que perjudiquen de manera irreversible la obra.

¹⁷² Consúltase apartado dedicado a la descripción de las pinturas en este capítulo

¹⁷³ VIÑAS MEY, C. *Op. cit.*, (p. 188)

¹⁷⁴ HERVÁS Y BUENDÍA, (pág. 208). Reza el texto: "Ni en retablos ni en imágenes hay nada notable".

¹⁷⁵ KLUCHERT, E. *"La Pintura gótica. Pintura sobre tabla, pintura mural e iluminación de libros"* en *El Gótico. Arquitectura, escultura, pintura*, edición de Rolf Toman. Ed. Könemann. Colonia 1998, (p.388)

¹⁷⁶ Consúltase el apartado correspondiente a condicionantes propios de nuestro estudio.



Figura 116.- Iglesia de San Juan Bautista y Santo Domingo de Silos en la localidad de Chillón.

IX.3. CHILLÓN. IGLESIA DE SAN JUAN BAUTISTA Y SANTO DOMINGO DE SILOS

IX.3.a. Localización de la obra. Su entorno.

El término municipal de Chillón se sitúa geográficamente en el lugar de encuentro de las comunidades autónomas de Castilla-La Mancha, Andalucía y Extremadura. También confluyen aquí el valle de Alcudia, el de los Pedroches y el valle de la Serena.

La historia de esta localidad comienza en la prehistoria, concretamente en el Neolítico. Avanzando el tiempo, durante la época romana se convierte en un importante centro minero donde se extraía cinabrio en grandes cantidades. *Sisapon*¹⁷⁷, nombre por el que se conocía a la localidad en la antigüedad, sucumbe a la invasión de los bárbaros a principios del siglo V. Cuando la historia, pasados varios siglos, vuelve de nuevo a hacer referencia a este lugar lo hace utilizando ya el

¹⁷⁷ HERVÁS Y BUENDÍA, I. *Diccionario histórico- geográfico, biográfico y bibliográfico de la provincia de Ciudad Real*. Ciudad Real 1914, (p. 304)

nombre de Chillón.

Los musulmanes edifican una fortaleza sobre las ruinas de *Sisapon*. A dicha fortaleza se la conoce ya, en tiempos de la Reconquista, como *Castrum de Chillón* y *Puebla de Chillón*. Reconocidos historiadores, entre ellos Don Inocente Hervás y Buendía, atribuyen a la palabra Chillón un origen griego¹⁷⁸. Sin embargo, el por qué se le puso este nombre a la localidad es hoy un misterio.



Figura 117.- Escultura representando a Sancho IV de Castilla y León.

Es en la Edad Media cuando la localidad va a mostrar su máximo esplendor. A comienzos del siglo XIII se tienen noticias de los primeros pobladores de la zona otorgándose a la localidad, en el año 1285, el título de villa por mandato de Sancho IV.

Chillón, desde sus inicios, estuvo siempre vinculada a Córdoba, tanto en el plano civil como en lo eclesiástico. La Orden de Calatrava se opone a este estado de cosas y pugna en todo momento por el dominio de su territorio. Nos era hasta el año 1833 cuando Chillón pase a formar parte, definitivamente, de la actual provincia de Ciudad Real.

En la Plaza Mayor de la localidad encontramos la iglesia parroquial dedicada a San Juan Bautista y Santo Domingo de Silos declarada bien de interés cultural el año 1991 (**Figs. 116 y 118**). Su doble advocación proviene de la unión de la dispersa población de Chillón en un solo pueblo: los pobladores de la parroquia de San Juan Bautista, en la actual Chillón, con las personas que vivían en lo que los documentos llaman "*Puebla de Chillón*", asentada junto al cercano castillo de *Sanaron*; su población vino al actual enclave, trayéndose su santo, Santo Domingo de Silos.

¹⁷⁸ HERVÁS Y BUENDÍA, I. *Diccionario histórico- geográfico, biográfico y bibliográfico de la provincia de Ciudad Real*. Ciudad Real 1914, (p. 306).

Se unieron ambas poblaciones y sus parroquias. Desconocemos el momento de esa unión, pero deducimos que debió producirse en siglo XV. La iglesia de Chillón perteneció a la diócesis de Córdoba y dependía de la cercana localidad cordobesa de Santa Eufemia. Como ya hemos dicho hay que esperar hasta el siglo XIX para ver a Chillón integrada en la provincia de Ciudad Real y, por tanto, su parroquia dependiente de la su diócesis¹⁷⁹.

Sería entonces, posiblemente, cuando se construyera el templo, presentándose éste adosado al antiguo castillo llamado de los Donceles, del siglo XII. El estilo del templo se puede definir como gótico-mudéjar. En su ábside y en el crucero se puede distinguir la fábrica del edificio a base de sillería, en el resto del habitáculo es clara la influencia árabe en su construcción. La iglesia es una obra que sigue el modelo arquitectónico señalado por el del Sacro Convento de Calatrava aunque con una concepción mucho más cercana a lo mozárabe.

En el exterior sus murallas, de extraordinario grosor, quedan flanqueadas en su parte posterior por cuatro torreones cilíndricos de mampostería. La entrada principal se encuentra orientada a la plaza, con un enorme rosetón que permite pasar la luz necesaria para la iluminación del templo. Destacamos también en su exterior su torre gótica, orientada de igual modo a la plaza y coronada por el campanario.

El interior del templo está dividido en tres amplias naves separadas por arcos de medio punto fabricados en ladrillo (**Fig. 118**). Los techos son planos, de madera, presentando la nave central un magnífico artesonado mudéjar. Contaba la iglesia con un retablo policromado de estilo plateresco, obra del imaginero Martínez Montañés, retablo que fue destruido durante la guerra civil española¹⁸⁰.

IX.3.b. Descripción de las pinturas

Durante el año 1964, en el transcurso de unas obras de acondicionamiento del

¹⁷⁹ HERVÁS Y BUENDÍA, I. *Op. cit.* (p. 310)

¹⁸⁰ El retablo actual con las imágenes de San Juan Bautista y Santo Domingo de Silos es obra del escultor pacense Amaya (Puebla de Sancho Pérez 1896)

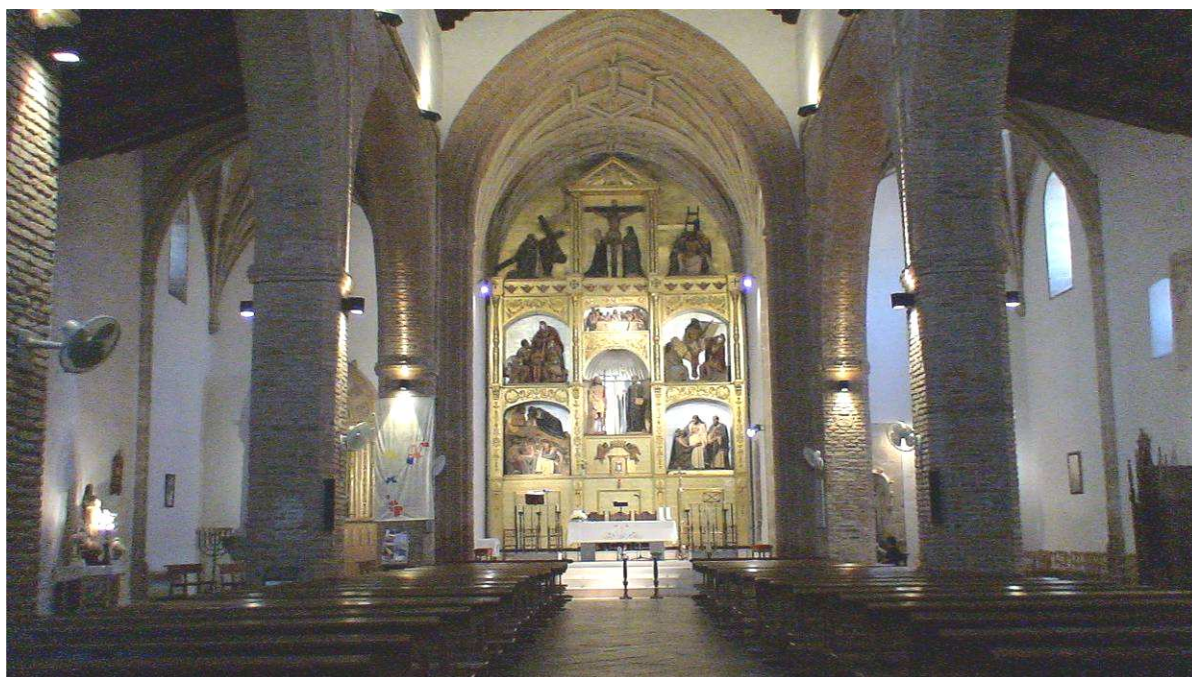


Figura 118.- Interior de la Iglesia de San Juan Bautista y Santo Domingo de Silos.

templo, se descubren las pinturas objeto de nuestro interés. En carta fechada el 8 de Julio de 1968 don Antonio Ciudad comunica el hallazgo al entonces director general de Bellas Artes don Gratiniano Nieto. Don Antonio, párroco en aquellos años de San Juan Bautista y Santo Domingo de Silos, considera en la misiva los murales realizados a finales del siglo XV o principios del XVI. Aprovecha así mismo para adjudicar la autoría de la obra a Juan de Borgoña o un discípulo suyo¹⁸¹.

...“No recuerdo si al escribirle antes le hablé de unas pinturas que hemos descubierto. Picando las paredes de la Iglesia para restaurarlas hemos descubierto unos murales góticos que ocupan todo un paño lateral.

Son de finales del siglo XV o primer tercio del XVI y se relacionan con Juan de Borgoña o un discípulo suyo”...

Don Antonio en aquellos años, entendemos, tendría buenas razones para hacer estas afirmaciones. Nuestro estudio intentará aportar argumentos a lo expresado por el párroco en su carta.

Se presentan las pinturas, de clara influencia flamenca y realizada al temple, extendiéndose sobre el muro sur del templo (**Fig. 119**). Se divide el trabajo en quince escenas de aproximadamente 1'30 por 1'50 metros cada una, de estilo que

¹⁸¹ IPHE Archivo Central del, nº exp. 049.061.

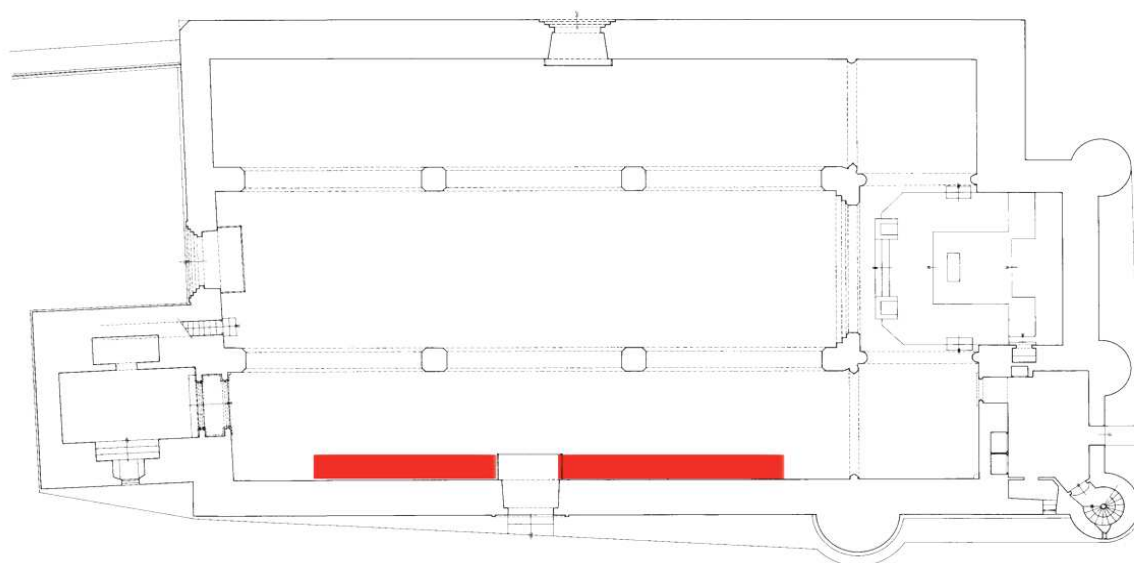


Figura 119.- Iglesia de San Juan Bautista y Santo Domingo de Silos. En el plano, con color rojo, se resalta el lugar donde se localizan las pinturas. Muro Sur.

identificamos con el gótico isabelino. Representan estos paneles, en su mayoría, momentos de la vida, Pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo. Los murales se descubren como anteriores a la colocación de la puerta en la pared. Así lo atestigua el encontrarse gran parte de las escenas deterioradas por los anclajes de los portones además de haberse perdido parte de la capa pictórica. La descripción que desarrollamos a continuación es fruto de la observación de los murales antes de ser restaurados en el año 2000.

Comenzaremos la descripción de la obra por el espacio más próximo a la cabecera del templo. Esta primera escena al igual que la segunda, e incluso la tercera, parecían presentar un cortinaje o manto sobre ellas a modo de dosel, resguardo o marco de los mencionados espacios. Tras la cortina un coro de personajes santos, si atendemos a las aureolas o nimbos en sus cabezas, conforman un grupo celestial. En el **primer recuadro** no logramos identificar lo representado por el artista (**Fig. 120**) mientras que en el **segundo espacio** se podría hablar de una Santa Cena. Los personajes parecen disponerse de manera circular en torno a la figura de Cristo y un cáliz del que sobresale la Sagrada Forma.

La cortina funcionaría como algo simbólico. Queremos comprender su colocación en este punto del programa iconográfico como símbolo del arropamiento



Figura 120.- Primera escena, superficie más próxima a la cabecera del templo, antes de ser restauradas. Obsérvese el dosel o cortinaje representado.

o cobijo divino del acto que se muestra. La cortina, eliminada del muro tras la intervención de los restauradores, presentaba llamativos colores dominando los rojos y los azules¹⁸².

En la **tercera escena**, santos personajes identificados como tales por sus aureolas o nimbos (los apóstoles), aparecen en primer plano. Es de destacar el uso por parte del artista para enmarcar esta escena de elementos arquitectónicos (arcos) que sitúan pintura en el gótico. Aunque no con pocas dificultades identificamos la escena con el lavatorio de los pies de Jesús a sus discípulos (**Fig. 121**). Yendo más allá, el momento en que San Pedro se niega a que Jesús se los lavara para, posteriormente, pedirle que no solo le lavara los pies sino también las manos y a cabeza¹⁸³. Observamos que el pintor inserta, al menos en lo que vemos, doce personajes en la composición. Sería la figura de Jesucristo y once apóstoles. El artista prescinde del personaje de Judas Iscariote.

¹⁸² La cortina podría ser posterior a la obra original. A día de hoy no tenemos información y análisis al respecto y, con una simple observación no pudimos determinar tal extremo. Tras la intervención realizada en las pinturas en el año 2001 observamos que el grupo de restauradores dirigido por J.C. Barbero Encinas, y S. Lozano Rojo, decide proceder a su eliminación.

¹⁸³ Juan 13:9.

En la **cuarta escena** creemos reconocer la representación del episodio de la oración en el huerto (**Fig. 122**). Afirmamos esto atendiendo a la lógica narrativa (después de la Santa Cena vendría la oración en el huerto), además se pueden reconocer tres santos personajes, entendemos que apóstoles, que parecen estar dormidos. Esto último respondería a la narración que se hace en el evangelio¹⁸⁴.

En la **escena quinta**, podemos reconocer el prendimiento de Cristo en el Huerto de los Olivos (**Fig. 123**). Siguiendo



Figura 122.- La Oración en el Huerto.



Figura 121.- Escena tercera, antes de su restauración. Lavatorio de los pies.

la narración del evangelio el muralista nos muestra dos episodios al mismo tiempo. La figura de San Pedro con la espada después de cortar la oreja al criado del sumo sacerdote Malco y como Jesucristo cura la misma al personaje. El segundo motivo es el beso de Judas, que es el centro en la composición. Además podemos observar como algunos de los personajes del grupo que apresa a Jesús son representados deformes, casi monstruos. Hablamos de figuras con narices prominentes que también se podría decir es la forma de representar a los judíos que tiene el pintor.

En la escena **número seis** (**Fig.**

¹⁸⁴ Marcos 14:37



Figura 123.- Escena número cinco. El Beso de Judas antes de su restauración.

124), encontramos en la zona lateral izquierda de la misma la figura de un soldado vestido con su armadura. Un personaje se sitúa central en el recuadro, la figura de Jesucristo, y un grupo de personas se disponen alrededor de Él. Un individuo con rasgos caricaturizados, casi monstruosos, se sitúa a la derecha de la figura de Jesucristo. Escena que representa la comparecencia de Jesús ante el sumo sacerdote y, posiblemente viendo el protagonismo y pose de la figura del soldado, el momento en el que éste abofetea a Jesucristo¹⁸⁵.

De nuevo podemos reconocer a un soldado, distinguido por su armadura, en la escena **número siete**. A su izquierda aparece un personaje con barba. Haciendo de fondo para la composición el artista coloca una serie de personajes cuyas figuras apenas presentan algún detalle que las distinga. La figura que distinguimos en la composición con tonsura y barba, repetida a lo largo de todo el programa iconográfico, la identificamos con el apóstol San Pedro. La figura de Jesús está muy destruida pero pensamos que sería ésta la representación del momento en que se da a elegir al pueblo entre Barrabás y Jesús.

¹⁸⁵ Juan 18:1



Figura 124.- Escena número seis antes de su restauración. Jesús llevado ante el Sumo Sacerdote.

En la escena **número ocho** (Fig. 125), en realidad se narraría conjuntamente el azotamiento de Jesús y un *Ecce Homo*. Jesucristo amarrado a la columna siendo azotado se puede reconocer con claridad. El recuadro presenta en su parte superior un arco conopial característico del gótico que enmarca la obra. A la derecha de Jesús una figura en actitud amenazante parece estar preparado para azotarle con un objeto en su mano. Este personaje viste lo que parece una túnica roja. En la parte inferior de la escena otro personaje mira a Jesús como *Ecce Homo*, localizado en el margen derecho de este recuadro. De nuevo la escena aparece enmarcada por elementos arquitectónicos claramente góticos.

En la escena **número nueve** se nos muestra a Jesús ultrajado y golpeado por un grupo de personajes que parecen portar cañas. Jesús es de nuevo el centro y eje de simetría en el espacio rectangular. Los personajes se muestran, aunque es difícil reconocerlo, con vestimentas propias del siglo XVI y no de la época de Cristo (Figs. 126 y 127). Lo relevante en este recuadro es el encontrarnos, a nuestro entender, ante la representación de Pilatos en el margen izquierdo de la escena. Esto lo razonamos viendo, no sin dificultad, que el personaje en la parte inferior de este



Figura 125.- Escena número siete antes de su restauración. Jesús amarrado a la columna, a la derecha *Ecce Homo*. La caja de una puerta de entrada al templo destruye parte de las pinturas.

margen parece sostener una especie de palangana y una jarra, en clara alusión al famoso gesto de Pilatos que sería el personaje situado arriba de este.

En la escena número diez nuevamente se presenta a Jesús, vestido de blanco y con las manos atadas, maltratado. Mientras unos personajes en la parte inferior de la composición parecen burlarse de Él, otros le colocan la corona de espinas en su cabeza. De nuevo se puede comprobar los rasgos con los que el artista representa a este grupo de personajes, distinguiéndose todos ellos por sus grandes narices. Un hombre barbado (lo identificamos como el apóstol Pedro) habla con una mujer al mismo tiempo que parece señalar al centro de la escena. Estamos ante la negación de Pedro.

En el margen izquierdo de la escena número once (**Fig. 128**), aparece una figura femenina con el atributo de santidad, reconocible por el nimbo o aureola sobre su cabeza. Sobre ella encontramos otro personaje santo. En la parte inferior, un hombre vestido con túnica roja, parece colaborar con Jesucristo. El gorro que lleva puesto este hombre le señala como personaje judío. Se establece una comunicación visual, con la mirada, entre la figura de Jesús y la figura de lo que creemos es la representación de Simón de Cirene. La composición entera está



Figura 126.- Escena número nueve antes de su restauración. Jesús ultrajado y golpeado.

dominada por la Cruz que lleva Jesucristo y que marca las diagonales del rectángulo donde se enmarca la escena (**Fig. 129**).

La escena número doce nos presenta a la izquierda un grupo de mujeres santas portando velos, reconocibles de nuevo por sus nimbos o aureolas en la cabeza. Este grupo miran el centro de la escena. Una mujer, sin atributo de santidad, parece mirar al espectador.

Estamos en el calvario y nos situamos ante los tres crucificados. A la derecha parece que el artista nos presenta la figura de la Virgen en la parte inferior. La figura de la Virgen se distingue del resto de personajes representados por un velo o manto azul en todas las escenas. La crucifixión se nos muestra con los dos ladrones atados y no clavados a la cruz. De nuevo un soldado,



Figura 127.- Escena nueve. Detalle. Representación de Pilatos (vestimenta roja). Debajo personaje con palangana y



Figura 128.-Escena número once. Jesús llevando la cruz y siendo ayudado por Simón de Cirene.

característico con su armadura, a los pies de la Cruz de Jesús. Este soldado, con una lanza atraviesa el costado de Cristo. Destacan de igual modo los rostros tristes de la gente que miran al crucificado y que rodean la escena. La elegancia de las mujeres así como la figura de un Cristo doliente, representado lejos de la majestad y seriedad del románico, sitúan la pintura en pleno período gótico (**Fig. 130**).

Al describir la escena número trece, reconocemos en su parte inferior un grupo de mujeres (**Fig. 131**). Entre esas mujeres se distingue, con manto azul, a la Virgen María. A los lados de la Virgen dos personajes. Identificamos estas figuras con las de María la Magdalena y San Juan. En el margen derecho el pintor representa otro hecho por la aparente diferencia de actitud en los personajes. En la primera escena sería el descendimiento del cuerpo de Cristo y, después, la lamentación sobre el



Figura 129.-Escena número once. Detalle. La diagonal que marca la mirada entre Simón de Cirene y Jesucristo rompe las diagonales que marca la cruz en la escena.



Figura 130.- Escena número doce, representación del Calvario antes de su restauración.

cuerpo muerto de Jesús. Los personajes que desclavan el cuerpo de Jesús, según la iconografía clásica, los reconocemos como Nicodemo y José de Arimatea. La historia que cuenta el evangelio, en la pintura, se llena de personajes y el pintor, más que ser cronista de los acontecimientos narrados en el evangelio, es “inventor” de los mismos.

Finalizamos nuestro recorrido con la decimocuarta escena. En su parte inferior nos encontramos con la clara representación de un sepulcro. Un hombre con vestimenta roja parece sostener lo que identificamos como un cadáver, el de Jesús, para depositarlo dentro del sepulcro. El personaje al que nos acabamos de referir muy bien podría ser el de Nicodemo, pero no tenemos una sola prueba de ello.

IX.3.c. Estado de conservación

En 1964 hubo de acometerse una decidida reconstrucción por el estado del templo. A golpe de piqueta, como en tantos otros casos, fueron desapareciendo enlucidos y decorados. Fue al picar la pared sur cuando fueron apareciendo la serie de pinturas que hemos comentado en el apartado anterior. Su policromía y estabilidad se encontraban seriamente afectadas. Transcurridos casi cuarenta años



Figura 131.- Escena número trece antes de ser restaurada. Representación de El descendimiento y la lamentación sobre el cuerpo inerte de Jesús.

desde la primera petición de actuación sobre la obra, realizada en 1968¹⁸⁶ por el entonces cura párroco don Antonio Ciudad, las pinturas han sido restauradas.

La actuación sobre la obra se produce por el apreciable deterioro producido en la misma fundamentalmente por la humedad proveniente de la cubierta del techo en la nave del templo (**Fig. 132**). Se añadían a este hecho los apreciables daños ocasionados por causas antropogénicas. Los rudimentarios sistemas utilizados en el



Figura 132.- Escena del Calvario. En algunos tramos la afectación de las pinturas por la humedad proveniente de la cubierta del templo era evidente.

¹⁸⁶ Archivo Central del IPHE, nº exp. 049.061



Figura 133.- Detalle de la escena del descenso después de ser restaurada. Tras la intervención realizada sobre las pinturas, en el año 2001, se observa la reconstrucción en el dibujo y la variación cromática

descubrimiento de la obra en su momento produjeron en la misma una cantidad de marcas producidas por herramientas de albañilería, apreciables en toda la capa pictórica. De igual modo quedaban afectadas las capas preparatorias de los murales.

En resultado de las actuaciones que se llevaron a cabo sobre las pinturas en el año 2000 se nos antoja, humildemente, un tanto decepcionante. Sin menospreciar la labor de los profesionales entendemos que, una vez terminado el trabajo, parece que tanto el colorido de la obra como el movimiento de los personajes representados se pierden un tanto. Se ha ganado de cara a la conservación de la obra, pero en lo que se refiere al aspecto estético no parece que las soluciones adoptadas hayan sido las más idóneas. Las figuras resultan hieráticas y sin movimiento tras la restauración. Los colores, a nuestro entender, han pasado de ser vivos y luminosos (como vidrieras), propios del gótico isabelino que comentamos al principio de este capítulo, a tierras y sombras más oscuros y menos expresivos (**Fig 133**).

IX.3.d. Conclusión

La intención del artista en la Iglesia de San Juan Bautista y Santo Domingo de Silos, atendiendo la altura y disposición lineal de la obra sobre la pared, sería el que las pinturas fueran visibles desde cualquier lugar del templo. Continuando con la tradición medieval, se nos muestra la pintura como una “gran catequesis” tratando los momentos clave de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo. No sin cierta dificultad en nuestra primera visita, atendiendo al estado de conservación de la obra, pudimos comprobar que las diferentes composiciones quedan explicadas atendiendo al conjunto de personajes y la interrelación entre ellos. De igual modo, el conjunto de las pinturas se concibe como un todo, donde cada una de las escenas integra y explica el conjunto.

En cada una de las escenas o composiciones pictóricas por separado, los elementos arquitectónicos pasan de dividir o enmarcar un objeto a aparecer como fondo en las composiciones. La inclusión de estos elementos no era algo nuevo, utilizados ya en los manuales del románico como separadores espaciales en la composición. La obra que nos ocupa recoge la herencia románica no dudando el autor en utilizar dichos elementos para situar las figuras en el plano pictórico y simular, para el espectador, un espacio tridimensional.

Los primeros ciclos iconográficos, como tales, referentes a la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo los encontramos hacia el siglo VI en la Iglesia Palatina de Teodorico (actual San Apolinar el Nuevo en la ciudad italiana de Rávena)¹⁸⁷. En occidente, es en el siglo XV cuando aparecen los primeros *Vía Crucis*.

Teniendo en cuenta que la localidad de Chillón estuvo en el siglo XVI a cargo de la diócesis de Córdoba, bien podrían estos murales estar inspirados por algún hecho o personaje relevante, entonces, en dicha diócesis. Sabemos que en el año 1420 San Álvaro de Córdoba, al regresar de Palestina, encontró en Sierra Morena un lugar que topográficamente presentaba cierto parecido con Jerusalén. Decidió, en ese lugar, construir diversas capillas en el entorno del convento dominico que

¹⁸⁷CHRISTIE, Y. *El Mundo cristiano (siglos III al XI). Historia ilustrada de las formas artísticas*. Alianza Editorial, Madrid 1987 (p. 14)

funda al norte de la ciudad de Córdoba¹⁸⁸. En los muros de las capillas que construye se pintan las principales escenas de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo considerándose, pues, a San Álvaro el introductor del *Via Crucis* en Europa.

El Monasterio de *Scalacoeli* ha sido uno de los lugares que más han influido en el culto y religiosidad popular, no sólo en Córdoba sino de toda Andalucía. No es pues de extrañar, a modo de hipótesis, que en pleno siglo XV las representaciones de la Pasión de Jesús en los Sagrados lugares realizadas por San Álvaro tuvieran eco en la iconografía del arte de su época y entorno. En primer lugar en localidades del entorno más cercano aquel año de 1420, en concreto cuando Chillón pertenecía administrativamente y dependía religiosamente de Córdoba.

Nuestras pinturas de Chillón, así dispuestas, tendrían una indudable función evocadora. Se destinaban a los fieles que, queriendo ir a Tierra Santa, tenían serias dificultades para ello. La distancia y las difíciles comunicaciones hacían el objetivo casi imposible. Se demanda la representación de Tierra Santa en el arte. Los lugares donde padeció Jesucristo se hacen así presentes en las Iglesias, ermitas y capillas. Se hace asequible al pueblo la peregrinación: la pintura nos recuerda los lugares y momentos claves para la Fe. La historia que cuenta el evangelio se llena de personajes haciendo al pintor, más que cronista de los acontecimientos narrados en el evangelio, “inventor” de los mismos.

Considerada como un refinamiento excelso del gótico, la pintura hispano-flamenca produce obras de sensibilidad inigualable. Se debía esta consideración a que los montajes de las mismas formaban parte, en la mayoría de las ocasiones, de extensos retablos o colecciones destinadas a embellecer los muros de iglesias y monasterios. En nuestro caso los murales se presentan como un conjunto que rompe la pobreza y monotonía de un templo en sus orígenes desprovisto, posiblemente, de todo ornamento.

¹⁸⁸ CARAM, Sor Lucía. “*Nombres*” en *La Verdad*, revista del Seminario diocesano de la Iglesia en Navarra, Año LXXIII, nº 3533. Arzobispado de Pamplona. Pamplona 2004, (p. 14)



Figura 134.- Iglesia de Santiago Apóstol en Ciudad Real capital.

IX.4. CIUDAD REAL. IGLESIA DE SANTIAGO APÓSTOL

IX.4.a. Localización de la obra. Su entorno.

La iglesia de Santiago, situada en la plaza del mismo nombre en Ciudad Real capital, es considerada el templo más antiguo de la ciudad (**Fig. 134**). Construida simultáneamente a la fundación de la Villa el año 1255, no se tienen de él datos que refieran las razones por las cuales se edificó ni tampoco el momento exacto de su construcción. Algunos autores, atendiendo a sus rasgos formales, datan el templo a finales del siglo XIII, siendo exponente de lo que se ha dado en llamar el estilo protogótico.

En esos años, los ciudadanos abandonan la zona aristocrática, conformada entonces por el desaparecido Alcázar, y se trasladan al barrio de Santiago donde ya se habían aposentado grupos de judíos. Existía en dicho barrio un antiguo torreón construido en los días inmediatamente posteriores al desastre de la Batalla de Alarcos. Era esta construcción una atalaya utilizada para la defensa del lugar,

entonces conocido como Pozuelo Seco de don Gil¹⁸⁹.

Tras la proclamación de Pozuelo Seco de don Gil como Villa Real por Alfonso X en el año 1255, son muchas las gentes que vienen a estas tierras a disfrutar de las gracias otorgadas por el monarca. Existía ya, en aquel entonces, en la villa una ermita en la que se daba culto a la Virgen del Prado. El crecimiento poblacional hizo necesaria la construcción de un nuevo templo para el culto religioso. Quizás sea esta la causa por la que los habitantes adhirieron un edificio al mencionado torreón defensivo preexistente. Así nace la iglesia de Santiago Apóstol resultado, a un tiempo, de la necesidad defensiva de los territorios en plena Reconquista y del auge demográfico derivado de la colonización cristiana.

Podemos pues afirmar que el conjunto nos muestra una construcción, civil en sus orígenes, de planta basilical con una torre de carácter defensivo. La torre, posicionada a los pies del templo, está formada por dos cuerpos rematados con cubierta a cuatro aguas. En el cuerpo superior aparecen unas pequeñas ventanas. Éstas pertenecen a una estancia que hace las veces de campanario.

El templo aparece cubierto por un techo a dos aguas cuya armadura, de tradición mozárabe, se refuerza con tirantes. Aparecen las cubiertas apoyadas sobre un alero conformado por canecillos decorados con modillones. El alero es, junto con la ventana que da al crucero, el único elemento decorativo que destaca en la fachada.

Encontramos dos puertas de acceso al interior del edificio. Una en la fachada norte y otra en la fachada sur mirando a la plaza. Ésta última hace las veces de puerta principal de acceso. La escasa molduración y lo tosco de la fábrica utilizada permiten fechar la construcción de este primer espacio, a caballo entre los siglos XII al XIII.

En el interior, los arcos ojivales de amplias luces dividen la planta en tres espacios o naves. Las tres naves están delimitadas mediante pilares ochavados.

¹⁸⁹ Esta era la primitiva denominación de Villa Real, posteriormente terminará llamándose Ciudad Real.



Figura 135.- Interior de la Iglesia de Santiago Apóstol. Nave principal y cabecera tripartita.

Las naves laterales son de dimensiones menores a la nave central (**Fig. 135**). La construcción del templo, basada en mampostería, nos presenta los sillares reforzados en las esquinas, ventanas y puertas.

El carácter religioso del espacio va a ser confirmado por la inclusión de un ábside o cabecera tripartita. Éste a su vez se compone de un gran ábside central y dos laterales o absidiolos de menor desarrollo. Tanto el ábside central como los absidiolos tienen forma poligonal, el central de siete lados y los absidiolos de cinco. Las bóvedas que los cubren en todos los casos son de crucería ojival que apoyan sus nerviaciones en finos baquetones¹⁹⁰ con capiteles decorados. La distinta labor desarrollada en los muros de este espacio sitúa su construcción en el siglo XIV, coincidiendo con el desarrollo de las formas góticas.

Tapado por una bóveda de cañón en el siglo XVIII, la restauración del templo dejó al descubierto un magnífico artesonado mudéjar. Construido seguramente en el siglo XIV, aparece policromado con decoración basada en dibujos geométricos y

¹⁹⁰ Molduras redondas y de gran tamaño

vegetales, en la que se incluye además los escudos de la orden de Santiago¹⁹¹ y la Orden de Calatrava y el blasón de D. Pedro Muñiz de Godoy, maestre de la orden militar de Alcántara¹⁹².

Durante los siglos XV y XVI, se añaden a la cabecera tripartita dos capillas cuadrangulares como prolongación de las naves laterales. Se rompe así la estructura gótica preexistente en la construcción.

Es pues la iglesia de Santiago testigo de la historia y desarrollo artístico de la ciudad, plasmado éste en los añadidos y rectificadores de su construcción realizados en los siglos XIV, XV y XVIII¹⁹³.

IX.4.b. Descripción de las pinturas

Al descubrirse graves desperfectos en el edificio de la iglesia que amenazaban su estabilidad se decidió llevar a cabo reformas en la arquitectura del templo. Estas reformas condujeron, en el transcurso de las mismas, al descubrimiento de las pinturas que nos ocupan en este capítulo.

Gran parte de las paredes de la iglesia debieron estar pintadas en su momento. En la actualidad se pueden localizar pinturas murales en la nave correspondiente al evangelio, bóveda del ábside central, bóvedas de los absidiolos laterales, sacristía e intradós del arco de la puerta de acceso interior a la torre. Además encontramos fragmentos de pintura, aislados, en los lunetos del ábside derecho correspondiente al lado de la epístola (**Fig. 136**).

Este último caso, así como el de las pinturas de la bóveda y paramentos laterales de la puerta de acceso al campanario desde el interior del templo, quedan fuera de nuestro trabajo. El primero por haber sido realizados en 1858 atendiendo a sus características estéticas y a la inscripción que aparece en ellas. El segundo

¹⁹¹ Consultar capítulo dedicado a la provincia de Ciudad Real (pp. 63- 105)

¹⁹² Pedro Muñiz Godoy, Maestre de Alcántara en 1369. Maestre de la Orden de Calatrava en los años 1365-1384 y Maestre de la Orden de Santiago (1384-1385). Consultar el apartado dedicado a la Orden de Calatrava dentro del capítulo dedicado a la provincia de Ciudad Real.

¹⁹³ Tríptico informativo. Junta de Comunidades de Castilla- La Mancha. Julio 1989.

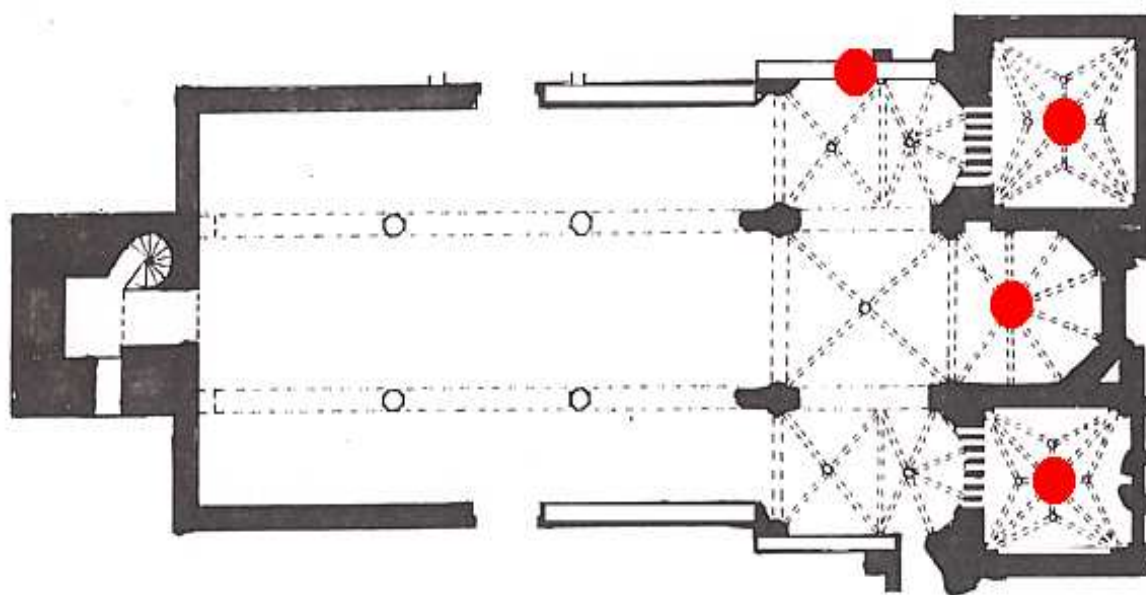


Figura 136.-Iglesia de Santiago. Planta. Los puntos rojos indican la localización de las pinturas tratadas en este capítulo. El plano ha sido realizado tomando como modelo el que figura en el informe de restauración de la campaña que coordinó D. Guillermo Fernández García(1989).

caso, analizando igualmente su dibujo y composición, lo situamos fuera de nuestro estudio. Probablemente fueron ejecutadas por algún artista local en el siglo XIX o XX.

Se encontraron las pinturas en la mayor parte de los casos descritos, cubiertas por enlucidos que impedían su contemplación. El picado de las paredes, de cara a la rehabilitación del templo¹⁹⁴, hizo se descubriesen la mayoría de los murales. Testigos presenciales apuntan el hecho de que muchos fragmentos dispersos de pintura fueron eliminados en ese mismo picado del muro.

- *Pinturas de la nave correspondiente al lado del evangelio*

Nos encontramos ante un mural de evidente tema religioso realizado al temple y de autor desconocido. En un primer análisis encontramos en su composición insertada iconografía que hace referencia clara a la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo. Con toda seguridad el fragmento que hoy contemplamos, de aproximadamente 1,5 metros de ancho y unos 1,75 metros de alto, pertenecería a

¹⁹⁴ Dicha rehabilitación se lleva a cabo a finales de los años ochenta el siglo pasado.



Figura 137.- Pinturas descubiertas en la nave correspondiente al lado del evangelio.

un conjunto pictórico de mayor amplitud situado en esta parte del templo (**Fig. 137**).

La técnica utilizada es temple aplicado sobre una argamasa de cal y arena de color blanco cuyo espesor varía entre los 2 y 3 centímetros según el estudio previo elaborado por el equipo de restauración¹⁹⁵.

Aunque son amplias las lagunas y la mayoría del espacio pictórico está reintegrado, la obra presenta rasgos iconográficos de claro estilo gótico isabelino derivado del gótico internacional. Aunque carece de firma y no existen documentos que nos hablen de ella podemos determinar que nos encontramos ante una obra realizada a caballo entre los siglos XV y XVI. Atendiendo a lo que queda de ella, su composición se estructuraría en dos partes claramente diferenciadas. Una primera parte, a la izquierda, nos presenta un grupo de personajes que miran, señalan o comentan el hecho que acontece en la otra mitad de dimensiones más reducidas (**Fig. 138**).

¹⁹⁵ Tríptico informativo. Junta de Comunidades de Castilla- La Mancha. Julio 1988.



Figura 139.- Pinturas en la bóveda correspondiente al lado del evangelio. Parte izquierda de la composición.

En la franja situada inmediatamente debajo, encontramos dos personajes más. El de la derecha, un hombre con barba gris, indica con su dedo a la derecha de la composición (**Figs. 138 y 139**). Viste esta figura prenda color verde con ribeteados en marrón y gorro en colores azul y rojo. A la vez que señala con el dedo parece hablarle a otro personaje situado a la izquierda. Éste se nos muestra con traje oscuro, aspecto aristocrático, y actitud orante (**Fig. 140**). Las manos juntas con sus estilizados dedos, testimonian el estilo gótico flamenco que impregna esta obra (**Fig. 140**).

En la parte izquierda de la composición se cuentan un total de seis personajes distribuidos en tres planos o franjas distintas. Éstos parecen superponerse uno encima de otro. En la franja superior, encontramos una figura con barba gris y gorro color rojo. Se puede intuir al mencionado personaje sosteniendo con su mano derecha un instrumento parecido a un pico o un martillo (**Fig. 138**). La figura está situada junto a una columna. Encima de ésta aparece un gallo, así lo entendemos por la cresta, de plumaje oscuro.



Figura 138.- Pinturas en la bóveda del lado del evangelio. Detalle. (Foto: Museo provincial de Ciudad Real)



Figura 140.- Pinturas en la pared del lado del evangelio. Detalle. Caballero en actitud orante.

papable. Sin embargo pensamos que la tiara no es ningún atributo personal y que, simplemente la porta, perteneciendo ésta al personaje que se sitúa a su derecha. Este tercer personaje, con tonsura y capa pluvial, contempla en actitud orante la escena que acontece en el lado derecho de la composición. Identificaremos esta figura con el Papa San Gregorio Magno atendiendo a la explicación global de la escena y su temática, de la cual hablaremos más adelante.

En la tercera franja, la más inferior, se nos muestran tres personajes más. Los dos más a la izquierda conversan entre ellos. Sus ropas y sombrero púrpura¹⁹⁶ los identifica como cardenales de la iglesia católica. Uno sostiene con su mano izquierda una cruz sobre larga vara. Mientras, el otro, parece portar en su regazo una especie de cono decorado. Muchos interpretan este elemento como una tiara papal, asemejándose su forma con la cubierta de la torre de la catedral de Toledo. (**Fig. 141**). De este modo el pintor, podría pensarse, nos ayudaría a reconocer al personaje que sostiene el objeto como cardenal de Toledo o futuro



Figura 141.- Pinturas en la pared correspondiente al lado del evangelio. Detalle. Cardenal y tiara.

¹⁹⁶ Color que en las ropas de un cardenal significa estar preparado a morir por la causa de Cristo.

En el lado derecho de la composición (Fig. 142), el más deteriorado, nos muestra tres figuras acompañadas de objetos relacionándose el conjunto con la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo. El personaje central, que identificamos con Jesucristo, es visible parcialmente. Cubren su torso unas telas blancas. Presenta melena y barba oscura y sobre la cabeza un trenzado de espinas. Parece salir de una forma que nos recuerda a un sepulcro. A ambos lados de la figura de Cristo aparecen otros dos personajes, creemos que femeninos, adornados con perlas. Estas figuras podrían corresponder a las representaciones de la Virgen María y María Magdalena. También podrían ser una pareja de ángeles habida cuenta de los escasísimos datos iconográficos de los que disponemos.

Tras la figura que hemos identificado con Jesucristo unas maderas forman una Cruz. Sobre la cruz una especie de pliego enrollado a modo de filacteria con una inscripción poco legible. Apoyando en la cruz una escalera. A la izquierda de la cruz una columna de color azul celeste con cuerdas enrolladas en ella que es sobre la que se apoya el gallo que anteriormente hemos comentado¹⁹⁷ mirando a la izquierda de la composición.

Acompaña a lo anteriormente descrito sobre un fondo gris azulado lo que parece un inacabado estandarte, una forma circular y una tela con numerosos pliegues. Completa en el fondo, apenas adivinado, un arco lobulado que nos remite a influencia mudéjar en la obra.

La influencia estilística proveniente



Figura 142.- Pinturas en la nave correspondiente al lado del evangelio. Parte derecha de la composición.

¹⁹⁷ Ver lo referido anteriormente en el texto.



Figura 143.-Cabezas de dragón y escudo, representaciones en la bóveda del ábside central.

del norte de Europa, es apreciable. Los personajes de rasgos estilizados con manos alargadas y delgados dedos, sus rostros pálidos y bocas pequeñas junto con los vivos colores utilizados nos hacen pensar en una obra gótica.

- *Pinturas de la cabecera. Bóveda del ábside central.*

Tras la limpieza y rehabilitación del templo aparecen pintadas, en la bóveda correspondiente al ábside central del testero, cabezas de dragones. Quizás realizadas a finales del siglo XIV aparecen adaptadas a los ocho nervios que presenta dicha bóveda. De autor anónimo, los motivos presentan sus perfiles a cada lado de las nerviaciones distinto color, alternando gris y rojo (**Figs. 143 y 144**).

El patrón de dibujo parece ser repetido en todas las ocasiones aplicándose el dibujo y la pintura al temple sobre una preparación de yeso. Las medidas en longitud son aproximadamente 1,80 metros de largo y unos 50 centímetros de



Figura 144.-. Pinturas en la bóveda del ábside central. Detalle.

ancho¹⁹⁸. Destacaremos por último las notables diferencias iconográficas entre estas cabezas y las que, representadas en los absidiolos, serán descritas más adelante.

La representación de dragones tiene una significación misteriosa. El dragón es habitualmente tenido en las Sagradas Escrituras como un animal demoníaco, embajador del mal¹⁹⁹. Es extraño encontrar representada esta entidad, teniendo en cuenta la época, sobre las paredes de un templo. En esta ocasión la figura del dragón parecería cumplir una función de amuleto y defensa contra el Mal, protección que se haría efectiva dentro del espacio de la iglesia.

Otra interpretación posible para explicar la representación de cabezas de dragón en las bóvedas del templo, identificaría dichas representaciones similar a los trofeos de caza. Al igual que el cazador muestra el animal cazado en las paredes de su casa, el artista mostraría el Mal, simbolizado por el dragón, vencido en el templo.

¹⁹⁸ VEGA TORO, M. y otros. *Informe para la restauración de las pinturas murales situadas en la bóveda del ábside central y en la nave correspondiente al lado del evangelio de la Iglesia de Santiago (Ciudad Real)*. Febrero 1989. Archivo del Museo provincial de Ciudad Real.

¹⁹⁹ CIRLOT, J. E. *Diccionario de Símbolos*. Ed. Labor, Barcelona 1995 (pp. 175 y ss.).

BALDOCK, J. *El Simbolismo Cristiano*. Ed. Edaf, Madrid 1992 (p. 121).

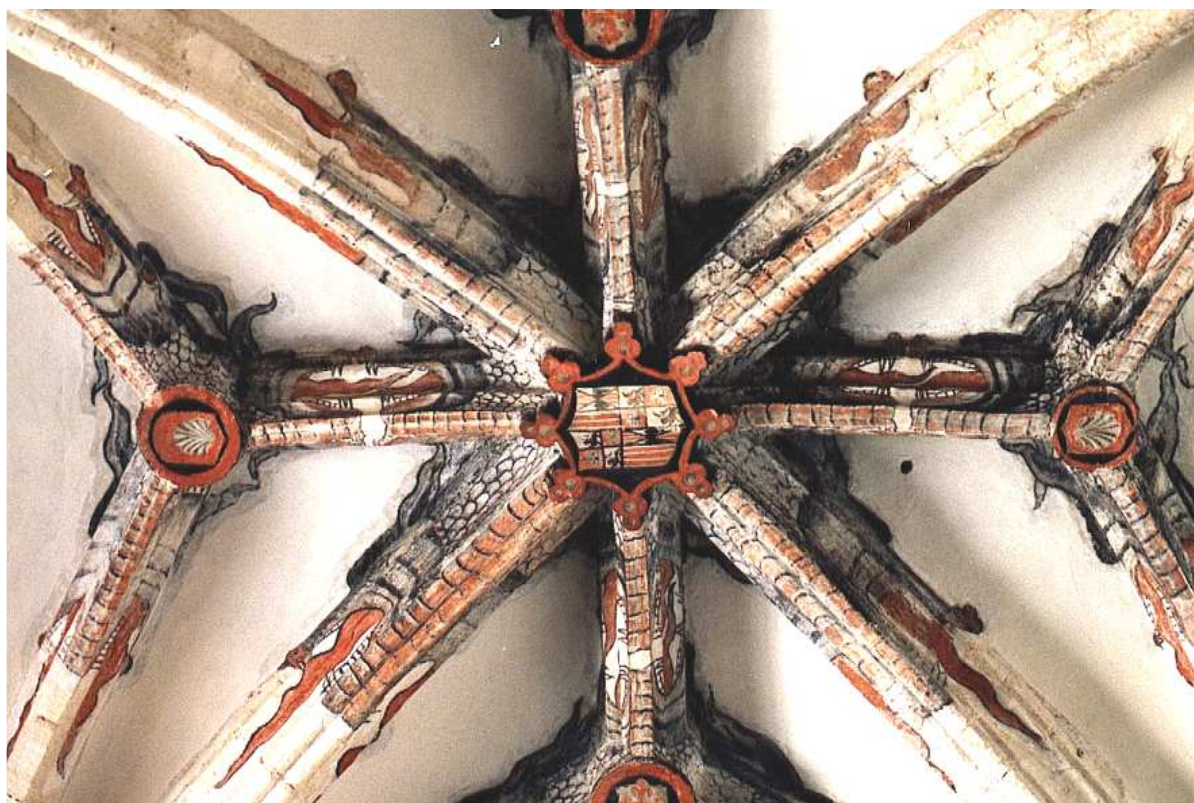


Figura 145.- Pinturas en la bóveda del absidiolo correspondiente al lado del evangelio.

Defenestrado y colgado de la bóveda de la iglesia ya no puede hacer daño, su poder desaparece en el espacio sacro y ahora, inerte, acompaña los escudos de la orden militar y las familias que así lo certifican (Figs. 143, 144 y 145).

- *Pinturas de la cabecera. Absidiolos laterales.*

En el siglo XVI se abren sendas capillas en los laterales del ábside dedicadas hoy en día al Cristo de la Caridad (lado del evangelio) y a la Virgen de los Dolores (lado de la epístola). Se encontraban estos espacios decorados, antes de ser el templo reformado en los años ochenta del siglo pasado, con pinturas murales cuyo principal motivo era la heráldica y los grutescos. El tratamiento pictórico y la estética de las decoraciones descubiertas en los nervios, nos indican fechas de construcción distintas entre una y otra capilla.

La bóveda correspondiente al lado del evangelio es la zona más moderna de la iglesia. Lo podemos afirmar porque el sillar de piedra se sustituye por ladrillo. La piedra labrada se conserva en los nervios. Las pinturas son ejecutadas sobre estos

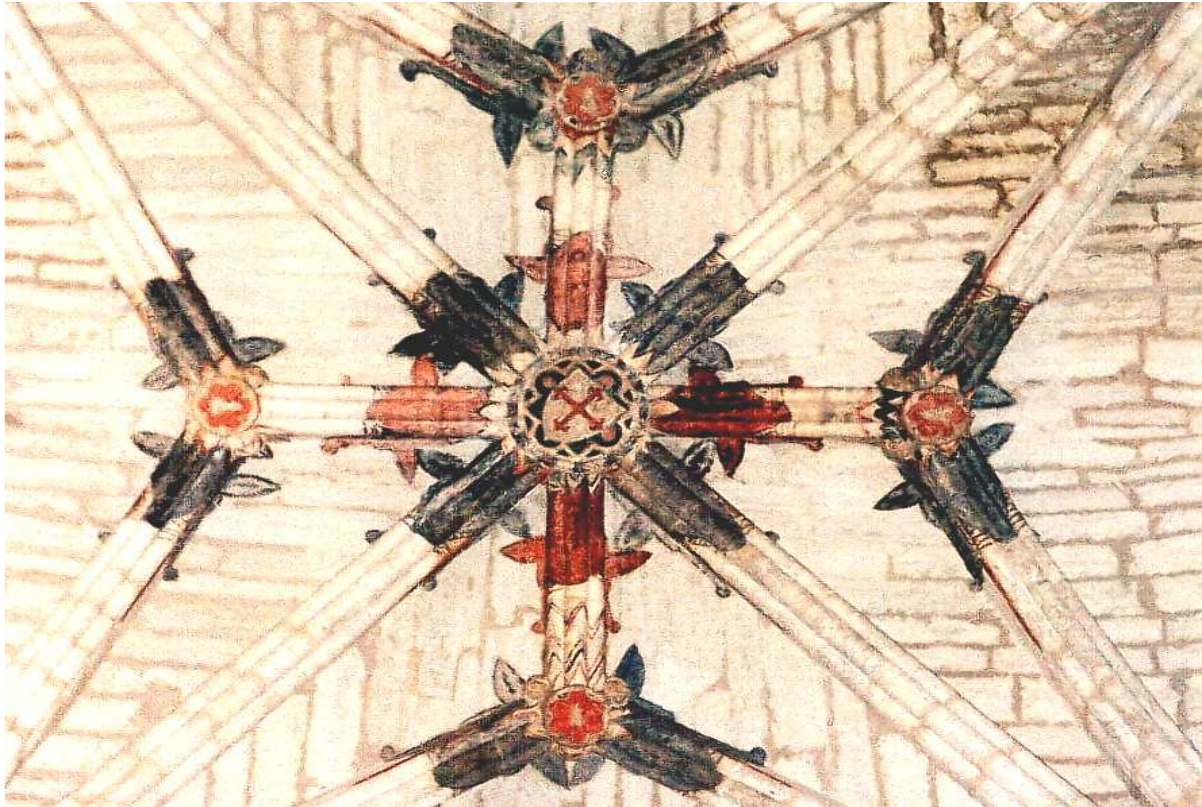


Figura 146.- Pinturas en la bóveda del absidiolo correspondiente al lado de la epístola.

sillares probablemente en el siglo XVI²⁰⁰.

Surgiendo de las cinco claves de cada bóveda, y a ambos lados de cada nervio aparecen pintadas, en total, cuarenta cabezas de dragones. En cada una de las bóvedas de los ábsides laterales hay diferencias entre sí y entre éstos y los dragones de la bóveda del ábside central. Estas diferencias indican, no sólo distinta autoría, sino que su ejecución se realizó en épocas distintas (**Figs. 145 y 146**).

Los plementos de ambas bóvedas estaban antaño decorados con pinturas cuyo principal motivo era el vegetal en forma de roleos²⁰¹. Probablemente estos motivos en los espacios de los plementos fueron ejecutadas al mismo tiempo que las de los lunetos del ábside derecho (año 1858). Debajo de este enlucido existía otro que simulaba un falso aparejo de sillería. Este dibujo podría haberse realizado con la intención de disimular lo irregular de la construcción de la bóveda.

²⁰⁰ VV.AA. *Informe general sobre procesos de conservación y restauración en la Iglesia de Santiago (Ciudad Real)*. Coordina: Guillermo Fernández Díaz. MEC Escuela de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid. Julio 1989 (pág. 10).

²⁰¹ *Op. cit.* Coord. Guillermo Fernández Díaz. MEC, Escuela de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Julio 1989 (p. 3).



Figura 147.- Bóveda del absidiolo correspondiente al lado del evangelio. Clave central.

básicamente el rojo, blanco y gris. La manera de aplicar el color es tosca, basándose en pinceladas gruesas. En la bóveda que se sitúa en el lado de la epístola los pigmentos se revelan más deteriorados que los utilizados en la bóveda del lado del evangelio.

Las claves de ambas bóvedas (**Figs. 147 y 148**) reciben distinto tratamiento pictórico. Las claves de la bóveda al lado del evangelio se conforman como relieves policromados. Aparece tallada sólo la clave central presentando una forma que parece una corona. Esta clave

La técnica utilizada en ambas bóvedas es temple magro sobre una preparación. El análisis realizado en su día²⁰² revela, en la bóveda del lado del evangelio, esta preparación estructurada en dos capas. Una primera, la inferior, con un grosor de unos 4 mm., y la superior con un grueso de unos 2 mm. Aproximadamente; sobre ésta última se aplica la pintura. En el caso de la bóveda del ábside de la epístola sólo hay una capa de preparación; ésta se presenta con escaso grosor y con grano grueso cubriendo todos los nervios.

Los pigmentos usados son

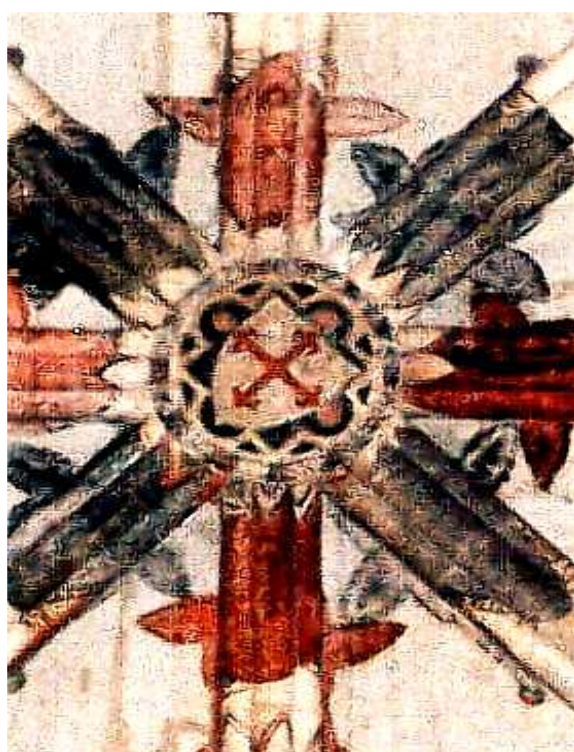


Figura 148.- Bóveda del absidiolo correspondiente al lado de la epístola. Clave central

²⁰² *Opus cit.* Coord. Guillermo Fernández Díaz. Escuela de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid. Julio 1989 (p. 5).

central se asemeja a un escudo real (**Fig. 147**). Las claves pequeñas, a diferencia de la bóveda del lado de la epístola, están pintadas y no talladas. El motivo utilizado en ellas son veneras y cruces recordando la orden de Santiago.

En el lado de la epístola la clave central nos muestra un escudo con una cruz similar a la de Santiago (**Fig. 148**). Se rodea el conjunto por una orla de flores. En las claves menores también se reproducen como flores encerradas en orlas polilobuladas. Completan el conjunto, en los ángulos donde confluyen los nervios de la bóveda, una serie de cabecitas talladas.

- *Fragmentos de pintura mural*

Dejamos constancia del descubrimiento en su momento, por parte del equipo de restauradores, de unos restos de pintura mural en los que sólo se podía apreciar restos de una orla que enmarcaría una escena que muy posiblemente se desarrollaría en el interior de una estancia, presentando también pelo con el nimbo o aura de una figura. La técnica que se habría utilizado aquí sería temple magro sobre varias capas de enlucido de yeso o cal aplicadas como base de la pintura que al mismo tiempo nivela la superficie del muro²⁰³.

IX.4.c. Estado de conservación

Entre septiembre de 1985 y julio de 1989, la Junta de Comunidades de Castilla- La Mancha a través de la Consejería de Educación y Cultura llevó a cabo una importante labor destinada a recuperar el estado original de la iglesia de Santiago en Ciudad Real capital. En trance de desaparecer definitivamente en muchos casos²⁰⁴ se recuperaron elementos artísticos que permanecían ocultos hasta ese momento, además de un conjunto de pinturas murales.

El estado de conservación en el que se encontraban las obras difiere de unas zonas a otras. En algunos casos las gruesas capas de cal, bajo las cuales

²⁰³ *Op. cit.* Coord. Guillermo Fernández Díaz. Escuela de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid. Julio 1989 (p. 9).

²⁰⁴ NAVAL MAS, A. “Ciudad Real gótica”. *La España Gótica, Castilla La Mancha*. Coord. Aurea de la Morena. Ed. Encuentro. Madrid 1997, Vol. 12 (p. 153)

aparecieron las pinturas, han servido para salvaguardarlas de agresiones de todo tipo. En otros casos la intemperie, las filtraciones de humedad o el deterioro de los soportes han jugado en contra de su conservación. Pasamos a hacer un somero repaso por las zonas más destacadas.

- *Pinturas situadas en la nave del evangelio*

El mural situado en la nave lateral correspondiente al lado del evangelio se encontraba, según el informe previo a su restauración, en estado crítico (**Fig. 150**). Fue necesario un urgente apuntalamiento del muro que le sirve de soporte debido a la falta de cohesión de los componentes del mismo. También la humedad afectaba a la adherencia de la pintura del mortero preparatorio; humedad aportada, en gran medida, por filtraciones localizadas en el muro.

Junto a estas alteraciones se observaron también arañazos y desprendimientos típicos de roces hechos en la superficie pictórica. Además, una capa superficial que se componía fundamentalmente por yeso de diferentes grosores, polvo y exudación de sales, afectaba gravemente a su conservación. Grietas y levantamientos muy acusados terminaban dando un aspecto muy irregular



Figura 149.-Imagen que nos muestra el estado en que se encontraban, al ser descubiertas, las pinturas localizadas en la nave del evangelio. (Foto: Museo Provincial de Ciudad Real).

a la obra²⁰⁵ (Fig. 149).

La zona mejor conservada se localizaba en el margen inferior izquierdo del mural. Prueba de ello es el escaso uso del *rigattino* que en esta parte hicieron los restauradores. Por el contrario, la zona de la obra más afectada por el deficiente estado de conservación era la central. Aquí escaseaban los restos originales de pintura, recuperándose apenas unos testigos. Es de destacar la referencia hecha por el equipo de restauración, en los informes que manejamos, a la buena técnica empleada. Técnica al temple y dorados magníficamente aplicados y que de alguna forma ha colaborado a mantener los colores pese a la participación negativa de otros factores. Los dorados, tanto en los fondos como en los personajes, es otra característica que enmarcaría cronológicamente la obra dentro del período gótico.

Resumiendo, el proceso de conservación- restauración se orientó fundamentalmente a la limpieza de la capa superficial así como la eliminación de humedades y reintegración de las capas de mortero y pérdida de capa pictórica.

- *Bóvedas de la cabecera*

En la bóveda del ábside central, como en los absidiolos, las pinturas aparecieron tras eliminar una capa de yeso que las cubría (Fig. 150). Probablemente este enlucido se realizara al mismo tiempo que se pintaron los lunetos del ábside del lado de la epístola.

Las condiciones medioambientales y las de la misma piedra de la bóveda, habían hecho que la pintura se encontrara deteriorada. La falta de adherencia de la capa pictórica era importante. Además se podían distinguir sobre las cabezas de dragón representadas numerosos repintes, realizados de manera descuidada.

La zona del templo correspondiente al evangelio se presupone la zona más moderna de todo el templo ya que está construida con ladrillo. La piedra labrada se conserva en los nervios de la bóveda y concretamente en los de la bóveda del

²⁰⁵ *Op. cit.* Coord. Guillermo Fernández Díaz. Escuela de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid. Julio 1989

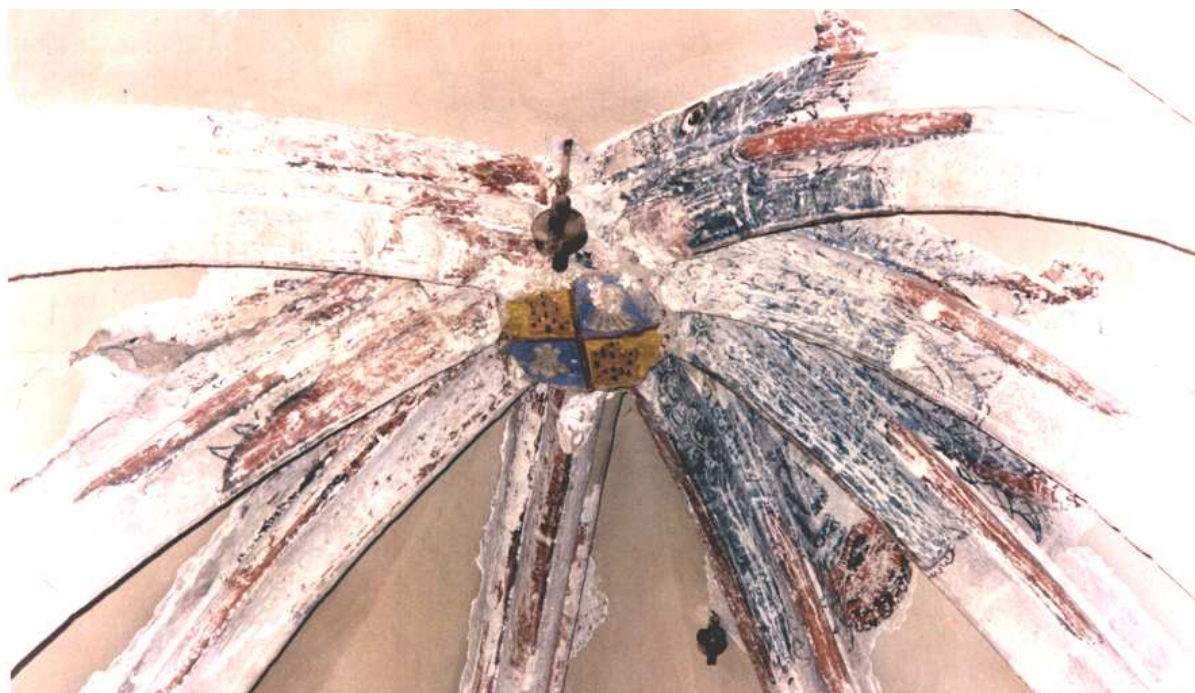


Figura 150.- Descubrimiento de las pinturas de la bóveda del ábside central. Situación antes de ser restauradas. (Foto: Museo Provincial de Ciudad Real)

absidiolo correspondiente.

El primer peligro que se observó aquí fueron las grietas y filtraciones de humedad. Las grietas en las piedras estarían producidas por movimientos arquitectónicos no descartando la responsabilidad que en ellos pudiera tener el terremoto de Lisboa del año 1755. Además de estas grietas, las piedras presentaban pulverulencia y depósitos salinos formando eflorescencias²⁰⁶.

En contra de lo que se pudiera pensar, la adhesión de la capa pictórica a la preparación sobre el soporte, compuesta de una finísima capa de cal, era excelente. Sólo en las zonas donde la estabilidad del soporte estaba afectada también se veía afectada la adherencia de la mencionada preparación²⁰⁷.

En la bóveda correspondiente al absidiolo del lado de la epístola, como en el caso de su homónima en el lado del evangelio, la piedra se encontraba en buen estado a excepción de las zonas afectadas por sedimentos de sales. Estos

²⁰⁶ *Op. cit.* Coord. Guillermo Fernández Díaz. Escuela de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid. Julio 1998 (p. 11).

²⁰⁷ *Op. cit.* Coord. Guillermo Fernández Díaz. Escuela de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid. Julio 1998.

depósitos salinos eran debidos a las filtraciones de humedad en el muro que, posiblemente, también fueran responsables de las zonas pulverulentas.

Las pinturas se encontraban cubiertas por dos capas. Una de cal muy delgada y otra compuesta fundamentalmente por yeso que se hallaba decorada. Atendiendo a su iconografía y trazo, esta decoración pudieran ser de la misma época que las pinturas de los lunetos del absidiolo del lado de la epístola, posiblemente del siglo XIX.

Tras eliminar la capa de cal que las cubría, las pinturas objeto de nuestro estudio no presentaban grandes daños. No se observaban ni eflorescencias ni ataques biológicos²⁰⁸. La excepción venía de la mano de descamaciones debidas, seguramente, al mal estado de la capa preparatoria y de un inadecuado cepillado de las pinturas. En su momento esta circunstancia habría sido la responsable de perder parte de la capa pictórica

IX.4.d. Conclusión

La Iglesia de Santiago es una de esas Iglesias diseñadas para servir de apoyo defensivo y guía espiritual a los fieles, habitantes de terrenos fronterizos durante la Reconquista. Lo tosco de su construcción contrasta vivamente con el preciosismo de su artesonado mudéjar y de la obra pictórica mural descubierta en su interior.

Las representaciones de las cabezas de dragón en las bóvedas del presbiterio central y sus absidiolos laterales son ejemplo de interrelación entre elementos arquitectónicos y decoración mural. La pintura se adapta a la arquitectura y forma con ella un todo. El artista se apoya en los volúmenes para reforzar lo representado y poner de relieve su mensaje y simbología.

Con el paso del tiempo el templo, de inicios humildes, es protagonista de eventos que marcarán su evolución y desarrollo. El artesonado de su bóveda principal y las pinturas que encontramos en la nave del lado del evangelio nos

²⁰⁸ *Op. cit.* Coord. Guillermo Fernández Díaz. Escuela de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid. Julio 1998 (p. 12).

hablan de una nobleza y, posiblemente, altos cargos eclesiásticos interesados en su embellecimiento y cuidado.

Investigar el pasado de las pinturas del templo es descubrir la historia de las reformas llevadas a cabo en él. Se destaca así la iglesia de Santiago y sus pinturas murales como singulares testigos de la historia de Ciudad Real.



Figura 151.- La Solana. Fachada de la ermita de San Sebastián.

IX.5. LA SOLANA. ERMITA DE SAN SEBASTIÁN

IX.5.a. Localización de la obra. Su entorno

Hasta hace pocos años diferentes historiadores como Blázquez, Hervás o Romero señalaban la fundación actual de La Solana en el año 1184. Es en este año cuando se dona a la orden de Santiago el castillo conquistado por el primer maestre de esta orden, don Pedro Fernández de Fuentecalada, a los musulmanes. Recientes investigaciones señalan los primeros datos escritos sobre la actual población de La Solana fechándolos en el año 1330, cuando el vecino de la localidad Juan Gallego firma en una cesión de un molino a la orden de Santiago²⁰⁹. En el siglo XV La Solana se encontraba dentro del territorio de la encomienda de la villa de Alhambra. En los últimos años de la Edad Media la población se independiza; son los años 1468 a 1478.

Es en estos años cuando se empezaría a construir la Ermita de San Sebastián. La obra es impulsada por el comendador de la orden de Santiago, Mosén Diego de

²⁰⁹ ESCUDERO BUENDÍA, F. J. *La Iglesia de Santa Catalina de La Solana (s. XII- XV): orígenes de la villa*. Ed. Soubret. Tomelloso (Ciudad Real) 2003

Villegas a finales de la Edad Media, parece que pensada para servir de monumento funerario para el comendador y su mujer Aldana Osorio²¹⁰.

Esta ermita es votiva o expiatoria, es decir, con su construcción se perseguía conseguir el auxilio de las potencias celestiales para la protección contra algún mal o el agradecimiento por haberles librado de una calamidad pública. San Sebastián fue el santo más invocado para que protegiera a los pueblos de epidemias, especialmente de la peste. El culto a San Sebastián como protector contra la peste data de muy antiguo²¹¹. En España son innumerables las ermitas y capillas dedicadas en su honor y muchos templos parroquiales tienen una imagen o un altar de San Sebastián. Presuponemos, pues, que la ermita se levantó en agradecimiento por librar a los solaneros de la peste que asoló la península, y más concretamente la provincia de Ciudad Real, en los siglos XIV y XV.

Monumento histórico artístico desde el año 1982, San Sebastián es el templo más antiguo de la localidad. El edificio, al que se accede por una puerta con arco de ojiva rodeado de grandes dovelas de piedra, se encuentra situado en la actualidad dentro del casco urbano. Custodiado por una verja cerrada y precedido de un pequeño jardín no presenta ningún tipo de adorno reseñable en su fachada de acceso (**Fig. 151**).

Su planta, cuya fábrica está compuesta de humildes materiales, presenta en la actualidad forma de "L". Recuerda esta ermita los templos de una sola nave, iglesias llamadas "iglesias cajón". En nuestro caso se añadió a la nave principal otra nave más pequeña junto al altar, en el lado de la epístola, haciendo las veces de sacristía. Resaltamos en el interior del templo, junto con las pinturas murales que describiremos a continuación, la bóveda de la nave principal que presenta un bello artesonado mudéjar jalonado con artesanía de taracea policromada e incrustaciones de nácar.

²¹⁰ ESCUDERO BUENDÍA, F. J. *Op. cit.*

²¹¹ En el año 680, la ciudad de Roma tenía epidemia de peste. Los ciudadanos construyeron un altar dedicado a San Sebastián en la basílica de San Pedro para invocarle y pedir su ayuda. La peste cesó de inmediato, divulgándose entonces el hecho por todo el mundo conocido.



Figura 152.- Ermita de San Sebastián. Nave principal. Interior

IX.5.b. Descripción de las pinturas

Las pinturas murales que tratamos en este capítulo son de autor anónimo, realizadas al temple y localizadas sobre el muro Sur del templo (**Fig. 152 y 153**). Realizadas casi con toda probabilidad entre los siglos XIV y XV se ejecutan sobre una capa de cal, haciendo ésta las veces de preparación previa a la aplicación de la pintura.

La superficie ocupada en origen por los murales se aproxima a los cuarenta metros cuadrados²¹², siendo la distancia media de colocación sobre el plano del suelo escasa, salvo en el caso de las pinturas colocadas sobre la puerta de acceso. Se ilumina el conjunto de la obra con luz natural, de manera indirecta, por un ventanuco practicado en la misma pared que le sirve de soporte. La luz artificial también ilumina los murales en unas condiciones que a nuestro entender dificultan tanto su contemplación como su conservación, debido a que las fuentes de este tipo de luz están colocadas excesivamente cercanas a la superficie pintada.

²¹² PÉREZ MARTÍNEZ G. L. Informe sobre el tratamiento realizado en la conservación y restauración de las pinturas murales de la ermita de San Sebastián en La Solana (Ciudad Real). Mayo 2002.



Figura 153.- Ermita de San Sebastián. Panorámica de los murales pintados sobre el muro Sur.

No sin pocas dificultades, aún después de la restauración realizada, reconocemos el programa iconográfico desarrollado. Una serie de personajes se distribuyen a lo largo del muro contando seis a un lado de la puerta y tres al otro. Todas las figuras aparecen enmarcadas por elementos arquitectónicos siguiendo el estilo gótico²¹³. Sobre la puerta de entrada encontramos otra figura más y, mutilada por el ventanuco abierto en este muro, una escena de difícil reconocimiento. Los personajes se identifican, en la mayoría de los casos, como santos por la aureola o nimbo que presentan en su cabeza. Se pueden igualmente adivinar cartelas e inscripciones de tipografía claramente gótica que en la mayoría de los casos, son de transcripción prácticamente imposible.

En el interior del templo, sobre la puerta de entrada encontramos un conjunto pintado que nos muestra una figura bajo un arco apoyado en sendas columnas. Aparece el personaje con nimbo y amplia tonsura sosteniendo un báculo en su mano izquierda y vistiendo, aunque el cromatismo está muy deteriorado, hábito negro y alba blanca. Una iglesia con su campanario se deja ver como fondo en el paisaje de esta escena. Aunque el rostro queda desfigurado y el dibujo en general está muy destruido, identificamos esta figura como la de San Benito (**Fig. 154**).

²¹³ Gótico isabelino si nos ceñimos a las características estéticas de los arcos representados.



Figura 154.- Motivo pictórico sobre la puerta de entrada al recinto. Representación de San Benito.

Podríamos identificarlo también con Santo Domingo de Guzmán o San Gil, por los atributos comunes²¹⁴, pero nos inclinamos a reconocer el personaje como San Benito atendiendo a la inscripción que aparece a los pies de la figura, a la izquierda (Figs. 156 y 157).

Bajo este personaje, a su derecha, adivinamos la figura de un animal cuadrúpedo. Aunque no reconocible por la pérdida del dibujo nos aventuramos a afirmar, como hipótesis y por las características morfológicas, estar ante la figura de un perro. Entendemos el animal acompañando la figura del Santo y también acompañando a otra figura colocada junto a la anterior. Afirmamos esto atendiendo a la capa pictórica donde se representa un hábito en esta parte de la obra (Fig. 155).

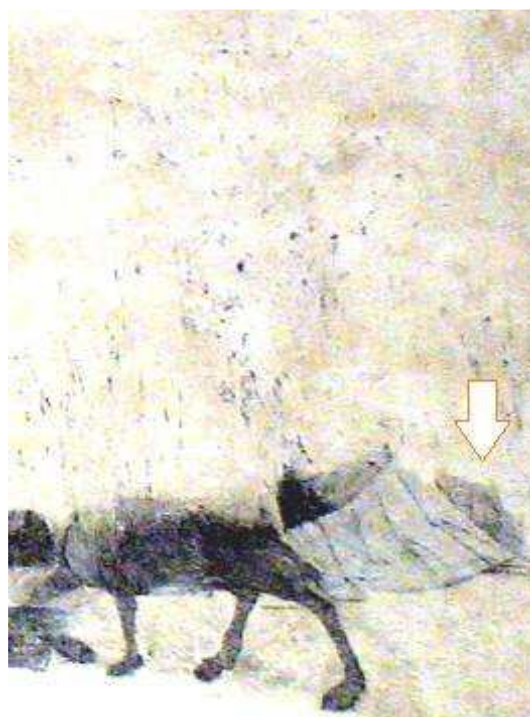


Figura 155.- Junto a cuatro patas de lo que parece un perro, parece que existiera otra figura.

²¹⁴ FERRANDO ROIG, J. *Iconografía de los Santos*. Ed. Omega S.A. Barcelona 1991 (pp. 89 y 125)



Figura 156.- Pinturas sobre la puerta de entrada. Detalle. Inscripción referida en el texto. Al final se puede leer el año MDXXXI (1531).

A la izquierda de los pies del santo aparece un texto de difícil transcripción. Parece éste hacer referencia a los donantes que hacen posibles las pinturas de las “*santas imágenes*”. De igual modo en el texto referido parece desvelarse el año, concretamente “*MDXXXI*” (1531), en que se ejecutan la pintura (**Fig. 156**).

Los personajes que se representan en la zona más cercana al presbiterio, en un total de hasta seis, se ubican separados e individualizados. Se acompañan de una escena desgraciadamente mutilada por el ventanuco evidentemente construido con posterioridad a la obra. Se muestran todos ellos separados por franjas de color, a modo de arcos y columnas, simulando hornacinas (**Fig. 157**).

En el punto más cercano al altar se reconoce una Inmaculada Concepción. Aunque su estado de conservación es manifiestamente mejorable se muestra una figura femenina de cabellos rubios, con las manos juntas y actitud orante. Seis ángeles se colocan escoltando el personaje, tres a cada lado del mismo (**Fig. 157**).

Continuando, a la derecha de la figura de la Inmaculada, queremos reconocer a San Sebastián. Presenta nimbo en su cabeza, atribuyendo al personaje santidad, y viste armadura de soldado. El estado de conservación de la pintura es mejorable. El dibujo, bastante perdido, no muestra información adicional que nos pudiera



Figura 157.- Representación de la Inmaculada, San Sebastián y San Julián Hospitalario.

documentar más sobre la identidad de lo representado (**Fig. 157**).

Dominan en la siguiente figura los colores azul y negro, distinguiéndose las zonas originales por presentar mayor oscuridad y profundidad. Nos inclinamos a identificar la figura, de apariencia masculina, con la de San Julián Hospitalario. Los atributos que le delatan son una máscara de comediante. Sostenida por un ángel en el ángulo superior izquierdo en este espacio, casco en la cabeza y vestimenta cortesana²¹⁵. No encontramos más datos que nos proporcionen más información y así ratificar de manera más fehaciente la identificación del personaje (**Fig. 157**).

A su lado, desaparecida en parte por la construcción de una ventana, se presenta una escena donde queremos reconocer dos personajes teniendo como fondo una ciudad. Uno de los personajes, quizás montado a caballo, parece blandir una espada mientras mira a otro que parece estar arrodillado a la derecha del primero. Este segundo personaje, con barba, porta lo que parece un bastón en su mano izquierda. Los datos visuales son escasos, tanto para el reconocimiento de los personajes como para intentar desentrañar la escena que se desarrolla (**Fig. 158**).

A la derecha del ventanuco aparece la imagen de una mujer entronizada con

²¹⁵ FERRANDO ROIG, J. *Op. cit* (p. 162)



Figura 158.- Mutilada por la ventana abierta en el muro encontramos, resaltada en color, una escena de difícil reconocimiento.

una niña, quizás, en las rodillas. Las dos figuras quedan exentas curiosamente de nimbos. El respaldo de la silla o trono presenta, en la parte superior, forma de venera. Esto unido a la gama de colores utilizados en la pintura nos sugiere cierta influencia italiana en su ejecución.

Nos inclinamos a pensar que podríamos estar ante una pintura que representa a Santa Ana, madre de la Virgen María, con la Virgen niña en su regazo (**Fig. 159**).

Antes de llegar a la puerta de entrada al recinto encontramos dos últimas figuras. Una de ellas, con túnica y barba tupida, no proporciona pistas suficientes que ayuden a identificar el personaje a través de sus atributos gráficos (**Fig. 160**). A su lado, junto a la puerta de entrada al recinto, sí reconocemos la figura de Santa Águeda. Figura femenina presentando nimbo o aureola que porta una palma en su mano



Figura 159.- Mujer sedente con niña en sus rodillas



Figura 160.- Figura con barba de identidad desconocida.



Figura 161.- Representación de Santa Águeda.

derecha²¹⁶ y en la izquierda un plato con dos pechos, recordándonos así su martirio (Fig. 161).

Junto a la puerta de entrada, en el lado derecho, encontramos más pintura mural que sigue la línea del programa iconográfico comentado hasta ahora. Se nos presentan en esta ocasión tres personajes separados por espacios conformados por franjas de color a modo de columnas que sostienen sendos arcos, tipo carpanel (Fig. 162).

Junto a la puerta, una figura porta en su mano izquierda un libro y en la mano derecha un pluma. Aunque el dibujo y su cromatismo están muy deteriorados, como ocurre en el resto, identificamos el personaje como San Mateo. Destaca, además de los atributos señalados, la calvicie del personaje sin encontrar más argumentación en lo gráfico que apoye nuestra opción (Fig. 163).

²¹⁶ La palma es un atributo con el que se representa a los mártires.



Figura 162.- Conjunto de personajes representados junto a la puerta de entrada a la ermita, a la derecha.



Figura 163.- Una figura, de cromatismo muy deteriorado, donde distinguimos un libro y una pluma en sus manos.

A su lado y siguiendo con la serie de los evangelistas, encontramos a San Juan. Figura de varón joven con nimbo en su cabeza y portando legajo u hojas en sus manos. A sus pies, en el ángulo inferior derecho aparece un personaje de reducido tamaño con las manos juntas en actitud orante e indumentaria en color oscuro. Este personaje puede corresponder a uno de los donantes, referidos en el texto sobre la puerta de entrada²¹⁷, que hacen posible la realización de las pinturas. La idea de colocarse aquí desvelaría su devoción al santo bien por tradición familiar o agradecimiento particular (Fig. 164).

²¹⁷ Consúltense la descripción de las pinturas murales sobre la puerta de entrada al templo.

Para terminar la exposición de personajes faltaría la figura de San Antonio Abad. Fundador de la tradición monacal cristiana se le representa como fraile de aspecto venerable, calvicie evidente y hábito al modo antoniano de color oscuro y con capuchón. El artista pinta el personaje portando un bastón en su mano derecha y un libro en la izquierda queriendo ver una forma animal a la izquierda de sus pies. También a sus pies, como en el caso de la representación anterior, se descubre una figura humana. En concreto podemos distinguir la figura de una mujer en actitud orante vestida con ropajes de época. En consonancia con la interpretación dada a la figura del hombre, estaríamos ahora ante la representación de la mujer del donante antes mencionado²¹⁸.



Figura 164.- Figura muy deteriorada de San Juan evangelista con donante en su ángulo inferior izquierdo.

La orden fundada por San Antonio, los antonianos, se dedicaron a la atención y cuidado de enfermos con dolencias contagiosas como la peste y otras. No es pues de extrañar que figure el Santo fundador expuesto en este lugar levantado, supuestamente, para la súplica o agradecimiento por la libranza de enfermedades. Entre estas enfermedades estaría la peste, en esta localidad de La Solana, entre los siglos XV y XVI.

Según los análisis y estudios realizados antes de la intervención sobre los murales²¹⁹, encontramos que sobre el muro se han aplicado varias capas de mortero superpuestas. El mortero se compondría fundamentalmente de cal, arena y

²¹⁸ **Consúltese la descripción de las pinturas murales sobre la puerta de entrada al templo.**

²¹⁹ **PÉREZ MARTÍNEZ G. L. *Op. cit.***

agua. En las primeras capas de esta preparación la proporción de arena sería mayor que en las capas superficiales donde, además el revoco, presenta una textura prácticamente lisa.

De igual modo, los pigmentos utilizados en el conjunto de la obra, según el informe elaborado previamente a su restauración²²⁰, son de origen animal, vegetal y mineral. Los aglutinantes identificados en este mismo informe serían diversos. Entre otros encontramos huevo, caseína y gomas naturales de composición no definida.

IX.5.c. Estado de conservación

Fueron cubiertas las pinturas, como en la mayoría de los casos estudiados en nuestro trabajo, por un grueso revoco compuesto, fundamentalmente, de cal. El progresivo deterioro de estas capas y su posterior eliminación hizo posible el descubrimiento de la obra.

El 18 de Enero de 2002, el ayuntamiento de la Solana remite a la comisión de Patrimonio de la provincia de Ciudad Real una petición que tiene por objeto la restauración de las pinturas murales alojadas en el muro Sur de la ermita de San Sebastián de esta localidad.

Esta petición estaba fundamentada por el nefasto estado de conservación en el que se encontraba la obra. Como principal agente de deterioro se observaban las filtraciones de humedad procedentes del tejado que eran responsables de la pérdida de gran parte de la capa pictórica. Más de la tercera parte de la superficie pictórica había sido destruida por esta causa. La posibilidad de reconocer el programa iconográfico en la obra se hacía, por esta circunstancia, muy difícil.

Se añadía, a lo expuesto en el párrafo anterior, el grado de humedad relativa del aire en el interior del templo. Este parámetro fue medido por el equipo de restauradores en su informe²²¹. Como resultado de dicha medición se determinó que

²²⁰ **PÉREZ MARTÍNEZ G. L. *Op. cit***

²²¹ PÉREZ MARTÍNEZ G. L. *Op. cit.* Según figura en este informe las mediciones de humedad relativa ascendían a valores registrados entre el 58% y 73%.

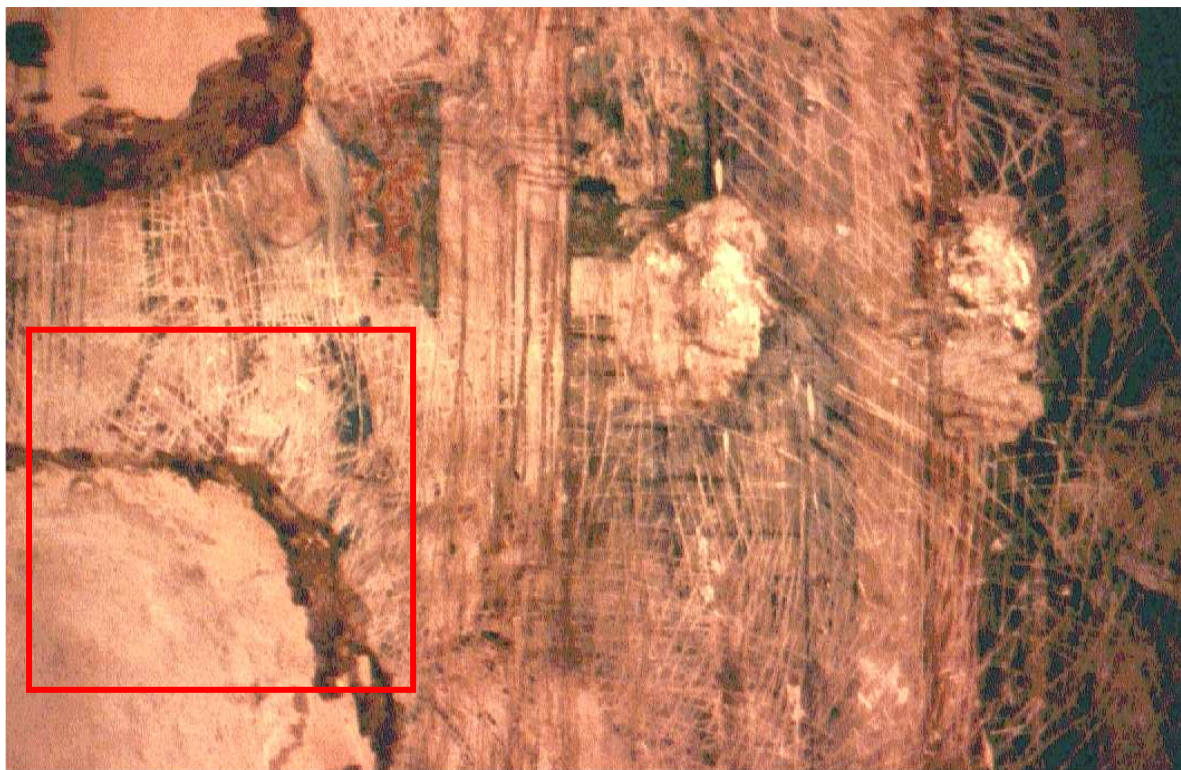


Figura 165.- Abombamientos y deterioro que presentaban las pinturas antes de su restauración.

el grado de humedad relativa en el interior de la ermita era excesivamente alto. Esta circunstancia era previsiblemente la responsable de que la capa pictórica se disgregara, presentando un alto grado de pulverulencia.

Otros factores de deterioro, además de la humedad, obligaban a intervenir de manera urgente en la obra. Las erosiones, los rayados, las agresiones de todo tipo habían hecho mella en las pinturas y, por consiguiente, en su estado de conservación. Señalamos en este punto la práctica de arañazos ocasionados al soporte con el fin de conseguir mayor adherencia en la aplicación de las sucesivas capas de de cal sobre el muro que tenían como objetivo el cubrir las pinturas. Además la escasa adherencia de la capa pictórica al muro era patente. Tal era la separación detectada que, con el uso de luz rasante sobre la pared, se descubrían abombamientos de ésta afectando gravemente a la estabilidad de la obra. El peligro de desprendimiento de la pintura, y consiguientemente su desaparición definitiva, eran evidentes (**Fig. 165**).

A todo lo anterior se añadía la cantidad de suciedad y restos varios que aparecían distribuidos, de manera irregular, sobre la superficie de los muros.

Sobre todo polvo de tierra, restos de enlucidos perdidos, manchas de pintura plástica y pintura al agua provenientes de trabajos de saneamientos del lugar, a juicio de los restauradores, llevados a cabo en varias épocas.

En el mes de Julio de 2002, una vez acabada la actuación sobre los murales, se elabora un nuevo informe que da fe de las acciones realizadas. Según este documento se precisó, en ocasiones anteriores, de una intervención urgente con el fin de parar el deterioro y pérdida de la capa pictórica. Se habría buscado con ello, prioritariamente, la consolidación de parte de la capa pictórica que pudiera estar en riesgo de desaparecer²²².

Ante esta situación, el equipo restaurador se centró en la recuperación de la capa pictórica que presentaba unas mejores condiciones para ello. El primer paso consistió en eliminar los restos de goteras, cal y polvo alojados sobre la superficie de la obra. En las áreas susceptibles de reconstrucción se usó la técnica del *rigattino* o *tratteggio*, estudiando en cada caso el color a aplicar

IX.5.d. Conclusión

Es la ermita de San Sebastián de La Solana un típico ejemplo de arquitectura religiosa popular a caballo entre el gótico y el Renacimiento. Se construye, como otros muchos templos en la provincia de Ciudad Real en señal de agradecimiento por un favor alcanzado por alguna persona de manera particular o por la población en su conjunto. En nuestro caso, y por iniciativa popular, se levanta la ermita en agradecimiento por la intervención del San Antonio en la epidemia de peste. La ocasión sirve para que un pintor local se luzca en la elaboración de las pinturas.

Entendemos las pinturas murales de esta ermita como obra de transición entre el Gótico y el Renacimiento atendiendo a una serie de detalles. Nos referimos en concreto tanto a los tímidos intentos perspectivos que podemos observar en el dibujo de los suelos como, además, a la aparición de fondos en la composición que incorporan elementos a los que se aplica una reducción de tamaño con intención de

²²² Equipo de Restauración C.B. Proyecto de Restauración de la pintura mural localizada en el interior de la ermita de San Sebastián. Coord. Germán Luis Pérez. Martínez Noviembre 2001

dar sensación de profundidad al espectador. Grafía típicamente gótica con rasgos de influencia italiana que anuncian el cambio plástico iniciado en Europa y que se avecinaban en el siglo XVI manchego, el Renacimiento.

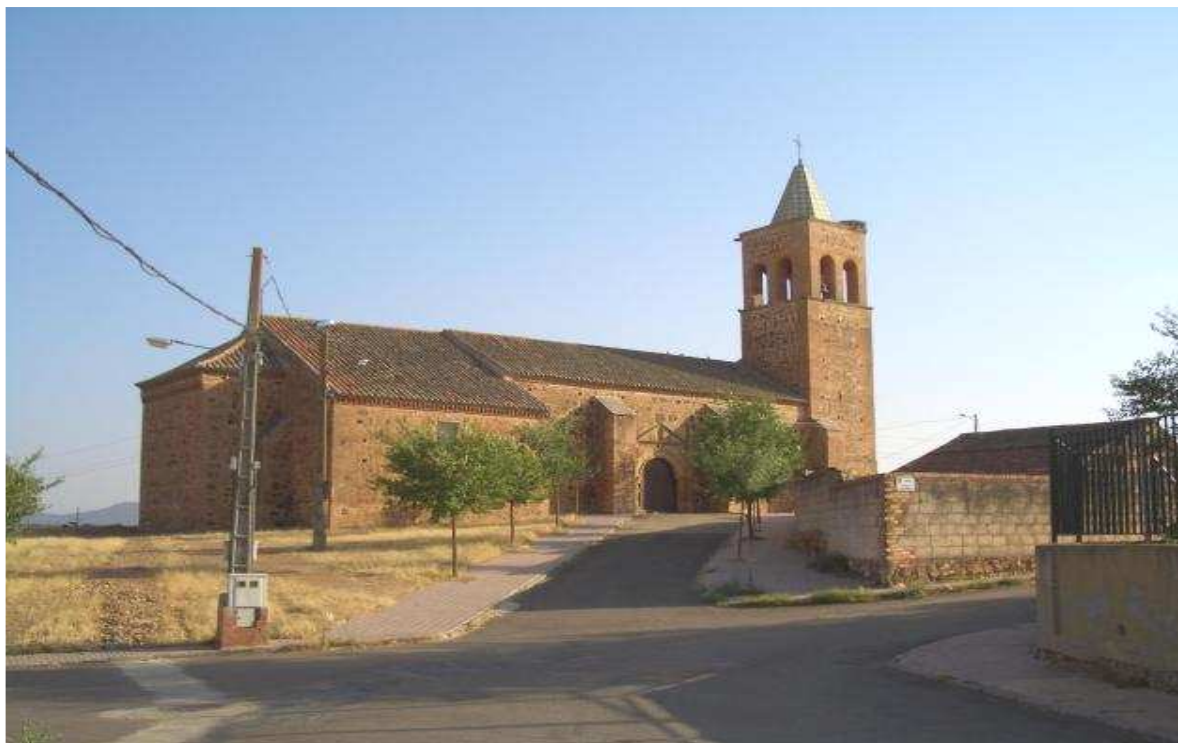


Figura 166.- Tirteafuera. Iglesia parroquial de Santa Catalina. Puerta de acceso al templo.

IX.6. TIRTEAFUERA. IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA CATALINA

IX.6.a. Localización de la obra. Su entorno

El Camino Real de la Plata comunicaba dos de las ciudades claves de la historia medieval española, Toledo y Córdoba. Era paso obligado entre Castilla y Andalucía, por ser el camino más directo, durante la Edad Media y la llamada Edad Moderna. Sus ventas y parajes, sitios de paso y posada de viajeros, sirvieron de escenario en numerosos pasajes de la literatura cervantina. Uno de esos itinerarios atraviesa la localidad de Tirteafuera, localizada entre la población de Caracuel y la de Almodóvar del Campo de la que depende administrativamente. En el año 1575, ya tenemos noticias de Tirteafuera, contando entonces con doscientos vecinos y la Iglesia²²³.

El templo de Santa Catalina (**Fig. 166**) dependiente eclesiásticamente también de la cercana Almodóvar del Campo, es una construcción cuyo comienzo no se

²²³ HERVÁS Y BUENDÍA, I. *Diccionario histórico geográfico, biográfico y bibliográfico de la provincia de Ciudad Real* (Vol. I). Diputación provincial de Ciudad Real, Biblioteca de Autores Manchegos (BAM). Ciudad Real 2002

conoce muy bien aunque existen ya referencias de ella siglo XIII. Al llegar el siglo XVI se acometen reformas que adaptan la iglesia a las nuevas modas artísticas.

Una de estas reformas es visible en la fachada. La portada se encuentra enmarcada entre dos contrafuertes. Se configura por un solo cuerpo rematado por un frontón triangular. Esta portada queda enmarcada con dos columnas en relieve con su fuste estriado y el capitel de orden jónico. Una de las columnas nos muestra tallado en piedra dentro de una cartela el año 1543, cifra que entendemos corresponde al año de la finalización de las obras de acondicionamiento en la iglesia (Fig. 167).

La planta del templo tiene forma de cruz latina tradicional, de una sola nave, con un pequeño ábside de testero plano. La luz solar entra por sendos huecos, a modo de ventanas, en los brazos del crucero y en la pared del coro. El ábside o presbiterio es donde se coloca el altar, se eleva sobre el plano del suelo, además de la cripta. El paso de la cabecera al crucero se realiza mediante un arco rebajado y del crucero a la nave se hace por un arco ojival apoyados en grandes pilares. Diferente es el tránsito del crucero a los brazos del mismo a través de arcos de medio punto en esta ocasión.



Figura 167.- Portada de entrada a la iglesia. Detalle

Adjuntas a la nave principal, cubierta ésta por un artesonado de par y nudillo, encontramos dos pequeñas capillas. A sus pies se sitúa el coro sostenida su estructura por una columna poligonal. Una puerta en este espacio facilita el acceso al campanario conformado por una torre de planta cuadrada en dos cuerpos donde el inferior es de mayores dimensiones que el superior. En éste último cuerpo dos vanos, con arco de medio punto por cada lado, hacen las veces de campanario propiamente dicho. Desde aquí se puede disfrutar de una maravillosa vista del

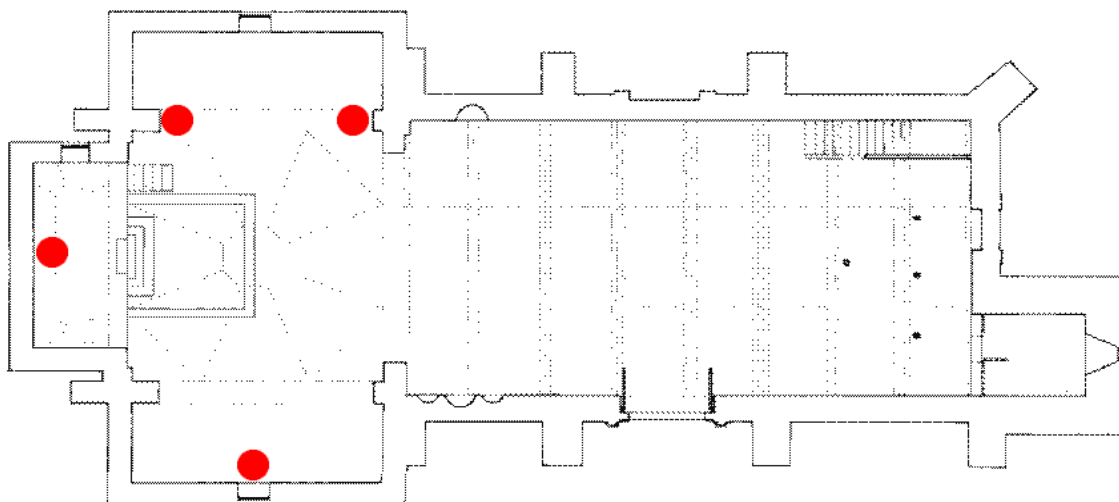


Figura 168.- Tirteafuera. Planta de la iglesia parroquial de Santa Catalina. Los puntos rojos señalan la ubicación de los restos de pintura mural actualmente ocultos.

pueblo.

En la arquitectura del templo conviven elementos decorativos de influencia árabe con otros propios de la transición Renacimiento- Barroco. Además de los murales, cubiertos por una capa de pintura por decisión de la Junta de Comunidades de Castilla La Mancha en el año 1998 poniendo como razón el poco interés de los restos que habían sido descubiertos, destaca el artesonado mudéjar del crucero. De igual manera, en esta misma zona, se encuentran restos de un zócalo árabe donde predominan los colores verde y azul. Destacaremos también en la edificación, como elementos artísticos, las cubiertas conformadas por alfarjes en los brazos el crucero. Sobre ellos son visibles pequeños dibujos y otros motivos.

IX.6.b. Descripción de las pinturas

En 1990 se llevaron a cabo en la iglesia obras de acondicionamiento que sacaron a la luz restos de pintura mural. Los murales, ejecutados al fresco, presentaban caracteres iconográficos que parecían relacionados con el Barroco. Las pinturas, de autor anónimo, se encuentran actualmente cubiertas por un enlucido, como ya se ha mencionado, que nos impide su visión.

Los restos encontrados de capa pictórica se localizaban en el ábside así como

en los brazos del crucero (**Fig. 168**). Se distinguen en ellos elementos antropomórficos, textos y motivos decorativos en general de difícil visualización debido a su estado de conservación. Predominan en estos restos de pintura los colores rojos y negros.

En el paramento frontal del presbiterio se han encontrado motivos de tipo esquemático simulando un arco. Arco de medio punto apoyado sobre sendas columnas, dibujado con una línea simple de color tierra a modo de sinopia (**Fig. 169**). Serviría esta arquitectura fingida seguramente para enmarcar, a modo de hornacina, alguna figura o talla. Actualmente sirve de marco para el Sagrario colocado en el centro de la pared.

En su obra *El Libro del Arte*, Cennino Cennini explica las líneas maestras para comenzar a pintar *al secco* o *al fresco*²²⁴. Primero se marcaba la sinopia, en color rojo y negro sobre la pared. Luego, cuando los volúmenes se encontraban señalados, el artista colocaba los colores de más coste económico a toques en *secco*. Podríamos aventurar que los restos visibles aquí corresponderían a las primeras líneas de sinopia marcadas sobre la pared y donde la capa cromática apenas existe (**Fig. 170**). El proceso se abarataba y el resultado final de la obra no quedaba afectado en su factura visual.

En el brazo izquierdo del crucero, en su paramento superior, se distinguen claramente restos de pintura cuyo motivo central es la Santa Cena, con Cristo como figura central. Reconocemos de igual manera un apóstol a la izquierda, en actitud expectante, respondiendo el conjunto a la habitual representación de la

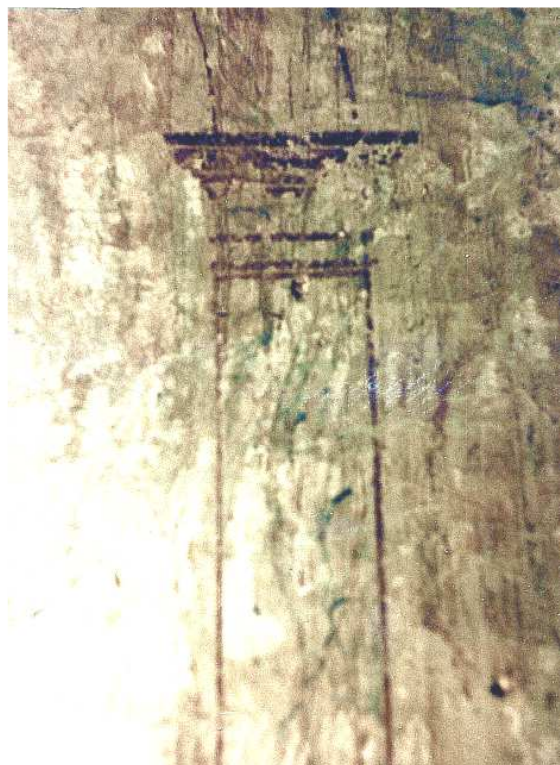


Figura 169.- Presbiterio. Dibujo esquemático de columna.

²²⁴ CENNINIO, C. *El Libro del Arte* título original: *Il Libro dell'arte*. Traducido del italiano por Fernando Olmeda Latorre. Ed. Akal. Madrid, 1988 (Capítulos LXVII al CIII)



Figura 170.-Brazo del crucero correspondiente al evangelio. Restos de pintura que permitían, a pesar de su estado de conservación, reconocer la representación de la Santa Cena (Foto Museo provincial de Ciudad Real).

Ultima Cena²²⁵ (Fig. 170).

Son varios los motivos encontrados en el brazo del crucero correspondiente a la epístola. En el intradós del arco de transición una imagen que a decir de algunos²²⁶, podría corresponder a Santa Catalina de Alejandría y no de Siena. Son escasos los atributos, de tal manera que no podemos profundizar en la identificación de esta figura (Fig. 171).

Sobre esta pintura se ve una inscripción dentro de una cartela pintada. El texto parece referir, con las debidas reservas por el estado de la capa pictórica, la instalación de una lámpara en la capilla durante el mandato de un alcalde cuyo



Figura 171.- Representación de Santa Catalina en el intradós del arco.

²²⁵ ESTEBAN LORENTE, J. F. *Tratado de Iconografía*. Ed. Istmo, Madrid 1990, (p. 237).

²²⁶ Agradecemos en este punto la opinión y ayuda de D. Leopoldo, párroco de la Asunción en Almodóvar del Campo, en nuestra visita a la localidad de Tirteafuera (año 2007).

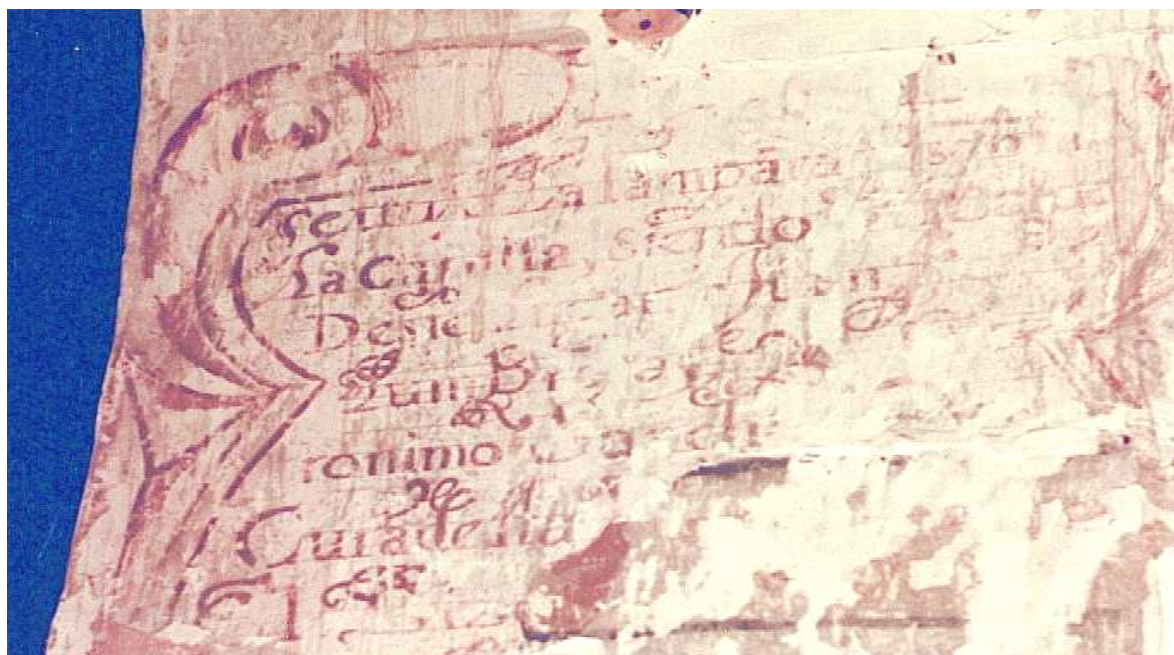


Figura 172.- Cartela con inscripción sobre la figura comentada en el texto.

nombre parece ser Juan Francisco. De igual modo quiere indicarnos quien era el cura encargado del templo en aquel entonces, pero no podemos aventurarnos más (Fig 172).

Opuesta, en este mismo intradós, aparecía otra cartela con forma de metopa

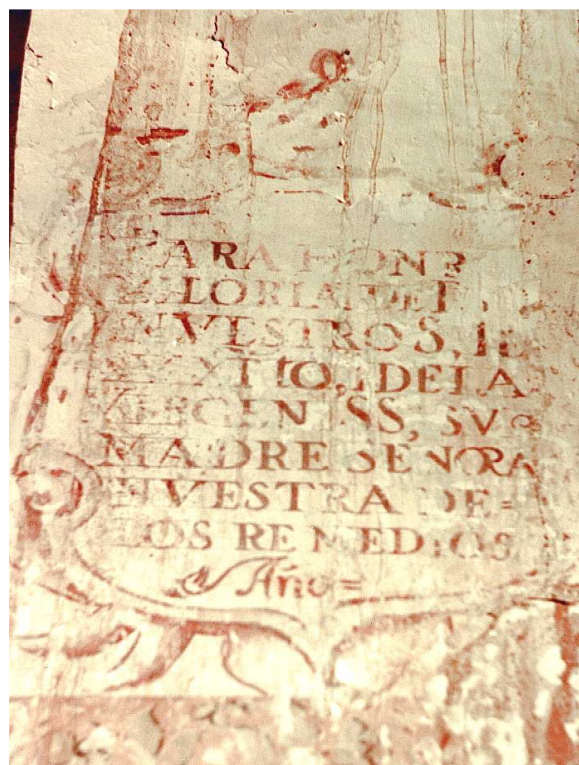


Figura 173.- Cartela con la inscripción que se menciona en texto.

pintada sirviendo de marco a otro texto. Referíase éste a quien se le dedicaba la capilla de este brazo del crucero, que no era otra que la "*Madre Señora Nuestra de los Remedios*" (Fig. 173). Así parece afirmarlo la inscripción que parece rezar "*Para honra / gloria de Dios / y Nuestro S(eñor). Je/ (sucristo) i de la / Virgen SS, su / Madre Señora/ Nuestra de/ los Remedios/ Año*"

Es una lástima que no se conserve la cifra que nos indique el año. En nuestra opinión esa cifra no solo se referiría a la construcción de la capilla, sería una buena referencia para conocer

el año de ejecución de las pinturas murales en este lugar concreto del templo y, posiblemente, en toda la iglesia.

IX.6.c. Estado de conservación

El estado de conservación en el que se encontraban estas pinturas era lamentable. El paso del tiempo, combinado con otros factores, había actuado negativamente en la conservación de las mismas.

La humedad, originada bien por filtraciones o por capilaridad, estaba presente en todos los paramentos de la iglesia. Su huella era palpable en los murales, afectando a la práctica totalidad

de los estratos en los testigos de pintura descubiertos. En unos casos, el *arriccio* se había desprendido del muro produciendo lagunas que dejaban ver la fábrica del edificio, en otros era el *intónaco* y la capa pictórica los que se veían afectados presentando deterioros diversos. Se podían apreciar desprendimientos de la capa pictórica en determinadas áreas dejando la preparación previa al descubierto (Fig. 174).

En otras ocasiones la capa pictórica presentaba abombamientos, con el consiguiente riesgo de desprenderse; además se podía observar la pulverulencia de los pigmentos en determinadas zonas consecuencia también de la acción de la humedad.

Las grietas eran igualmente muy numerosas en las paredes del templo afectando a la pintura mural que se descubrió. Serían producidas, a nuestro entender, principalmente, por movimientos propios del edificio, no descartando que



Figura 174.- Pérdida de capa pictórica que deja al descubierto la capa de mortero previa.



Figura 175.- Intradós del arco en el brazo del crucero correspondiente a la epístola. Imagen rasante. Presencia de grietas y numerosos arañazos sobre la capa pictórica.

también fueran originadas por el terremoto de Lisboa del año 1755²²⁷ (Fig. 175). Grietas, que sin afectar de manera importante a la arquitectura, si dificultaban seriamente la visión de los escasos testigos de pintura sobre los muros.

Las causas antrópicas no podían faltar. Señalamos en este sentido la inadecuada instalación eléctrica que deterioraba visiblemente la capa pictórica de los murales. También eran visibles sobre las paredes golpes o arañazos producidos con algún objeto punzante que, junto al encalado de los paramentos completarían este apartado.

El encalar los muros de los santuarios se hizo costumbre habitual en la provincia de Ciudad Real. Muchos de ellos, en épocas de penurias y enfermedades, se constituyeron en improvisados hospitales luchando contra las pandemias u otras desgracias sociales. Para este fin se encalaban sus interiores creyendo así que desaparecía la posibilidad de contagio.

Tras la última de las restauraciones del templo y finalizados los trabajos de acondicionamiento de éste en el año 1991, desgraciadamente, la administración

²²⁷ Volvemos en este punto a destacar la importancia que para el deterioro del patrimonio histórico- artístico de la provincia de ciudad Real tuvo el seísmo de Lisboa en el año 1755.

decidió cubrir la totalidad de las paredes del templo haciendo desaparecer la totalidad de la primitiva decoración de la iglesia, por descontado los restos de pintura mural que hemos descrito.

IX.6.d. Conclusión

Es la iglesia de Santa Catalina en Tirteafuera ejemplo de lugar sagrado al servicio de la expansión poblacional en el siglo XIII o principios del XIV. Concluida la invasión árabe en la meseta serviría de punto de referencia para un grupo poblacional que celebraría en ella todos los ritos propios de la Fe católica, dominante ya en esos momentos.

En sus orígenes el lugar sería de dimensiones más reducidas que las actuales, acometiendo su ampliación y acondicionamiento en años posteriores a la Contrarreforma. Serviría entonces, sustentado por dinero noble, a los propósitos dictados por el Concilio de Trento y la curia. Éste se centraría sin dudar en el adoctrinamiento de la población campesina dependiente de Almodóvar del Campo, un floreciente núcleo urbano por esos años. En ese adoctrinamiento sería parte fundamental, sin duda, la decoración del interior de la iglesia donde el tema de la eucaristía y el protagonismo de la Virgen serían esenciales²²⁸. Un templo humilde en materiales y aditamentos, puesto al servicio de la Contrarreforma en el siglo XVI.

²²⁸ Recordemos en este aspecto la referencia de la cartela en el arco a la Virgen Santísima de los Remedios que hemos referido en el texto.



Figura 176.- Fachada de la Iglesia de Nuestra Señora de los Olmos en Torre de Juan Abad.

IX.7. TORRE DE JUAN ABAD. IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LOS OLMOS

IX.7.a. Localización de la obra. Su entorno

Villa del Campo de Montiel, Torre de Juan Abad fue señorío de Francisco de Quevedo entre 1620 y 1645²²⁹, destacando en su casco urbano el edificio de la iglesia de Nuestra Señora de los Olmos (**Fig. 176**). Este templo posee una estructura tardo- medieval a la que se le ha aplicado, mediante diversas reformas, decoración de carácter renacentista. Su aspecto interior y exterior, así como su estructura arquitectónica, no ha variado de manera notoria desde prácticamente finales de la Edad Media.

La construcción del actual edificio fue iniciada a finales del siglo XV realizándose a partir de un templo primigenio del que ya se tienen noticias en el año

²²⁹ Dato extraído del folleto informativo que tras la restauración de la Iglesia de la localidad en Enero de 1990, edita la Junta de Comunidades de Castilla- La Mancha.

1243²³⁰. Este primer templo, dedicado a Santa María, presentaba reducidas dimensiones y fue levantado por artistas locales utilizando para ello materiales propios del lugar. El edificio que hoy podemos contemplar aprovecha, de la antigua construcción, el cuerpo inferior de la torre campanario. Dicha torre era utilizada en su tiempo, casi con toda seguridad, como torre vigía para la defensa del territorio²³¹.

En el exterior presenta dos pórticos de entrada. Uno compone su primer cuerpo por columnas corintias, el segundo por columnas jónicas acompañando éstas la representación del Calvario. Es un buen ejemplo de la influencia plateresca en las portadas de edificios religiosos de la provincia de Ciudad Real.

La Iglesia es de una sola nave con crucero de cruz latina de brazos cortos y retablos de capillas en los laterales. La bóveda de la nave principal se construye en el año 1498 por Juan de Arévalo y Juan Núñez²³². Sustituyó ésta a otra anterior realizada en madera y orientada a dos aguas. La actual se conforma en cuatro espacios diferenciados por arcos fajones de medio punto que descansan sobre pilastras gigantes. Se terminan de estructurar cada uno de los tramos así delimitados por sendos lunetos enfrentados. El conjunto se envuelve por un entablamento que recorre todo su alzado.

El acceso al presbiterio, comenzado a construir por Juan de Arama en 1614²³³, se realiza a través de una escalinata. El presbiterio tiene forma triangular siendo el paramento frontal el de mayor tamaño y en el que encontramos colocado el magnífico retablo obra de Francisco Cano el año 1581, sin duda una de las maravillas que alberga el templo (**Fig. 177**).

Como contrapunto al presbiterio, situado en los pies de la planta, encontramos el coro. A éste se accede por una pequeña puerta en el muro oeste de la nave, se eleva sobre el suelo sostenido por un gran arco carpanel coincidiendo

²³⁰ Archivo parroquial de Nuestra Señora de los Olmos. Legajo nº 328

²³¹ DÍEZ DE BALDEÓN, C. *La provincia de Ciudad Real III, Arte y Cultura*. Ed. Excma. Diputación provincial de Ciudad Real 1992, (p. 82).

²³² Archivo parroquial de Nuestra Señora de los Olmos. Legajo nº 320

²³³ Archivo parroquial de Nuestra Señora de los Olmos. Legajo nº 343



Figura 177.- Interior de la Iglesia de Nuestra Señora de los Olmos en Torre de Juan Abad.

espacialmente con el último tramo marcado en la bóveda. En el coro encontramos otra de las joyas que guarda la iglesia y que no es otra sino su espléndido órgano barroco.

IX.7.b. Descripción de las pinturas

Las pinturas se localizan en la bóveda del presbiterio así como en el intradós y jambas del arco triunfal sin olvidarnos de las pechinas sobre las que se asienta la cúpula en el crucero (**Fig. 178**). Se descubren los murales en el año 1990 durante las últimas obras de mantenimiento en el templo. Reconocemos en ellas señales estéticas características, en su mayor parte, al período barroco.

• *Bóveda del presbiterio*

La bóveda del presbiterio, en forma de horno, se muestra parcelada en treinta y dos espacios cuadrangulares. La parcelación se realiza por molduras de madera que presentan pinturas en vivos colores (**Fig. 179**). Junto con motivos de carácter meramente decorativo, cada parcela de las mencionadas, es aprovechada por el artista para representar escenas donde los ángeles son protagonistas. Ángeles portando diversos objetos en sus manos y ejecutando acciones diversas que dan como resultado significados y símbolos diferentes atendiendo a lo representado en cada espacio.

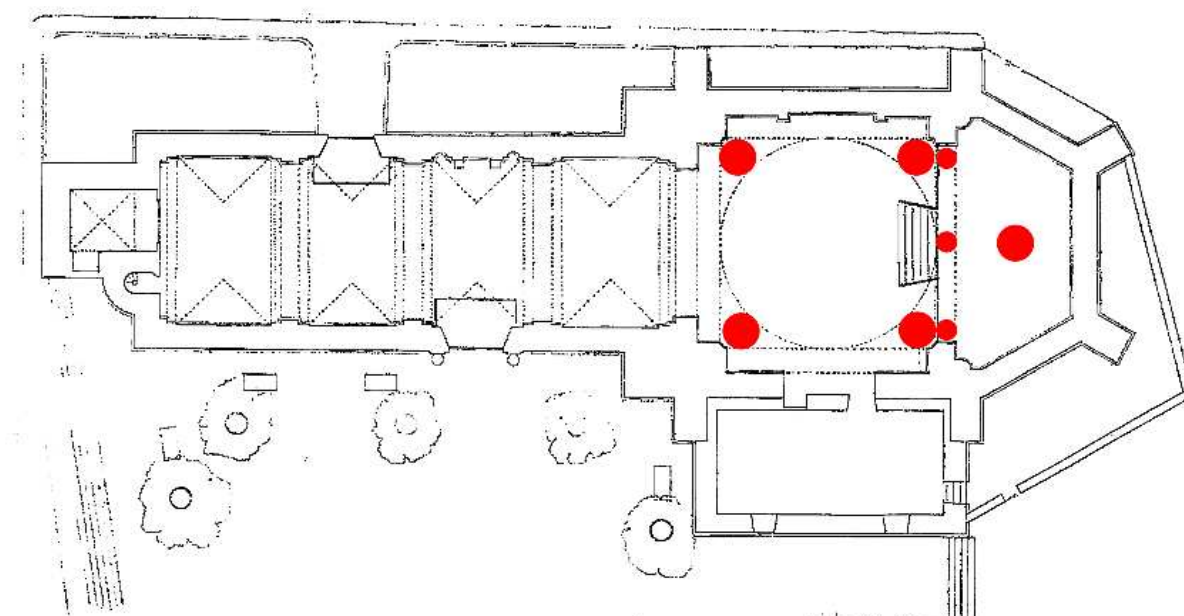


Figura 178.- Plano de la Iglesia de Nuestra Señora de los Olmos en Torre de Juan Abad. Los puntos localizan las pinturas murales que son protagonistas del presente capítulo.

Las treinta y dos escenas se ordenan en cuatro filas con ocho representaciones en cada una de ellas. La fila más cercana al arco triunfal, arco de entrada al presbiterio, muestra en sus espacios centrales ángeles tocando diversos instrumentos musicales. En las escenas de los extremos el artista aprovecha para mostrar dos letanías lauretanas claramente dedicadas a la Virgen María. En el lado del evangelio “*Scala Coeli*” y en el lado de la epístola “*Arca de la Alianza*” (Fig. 180).

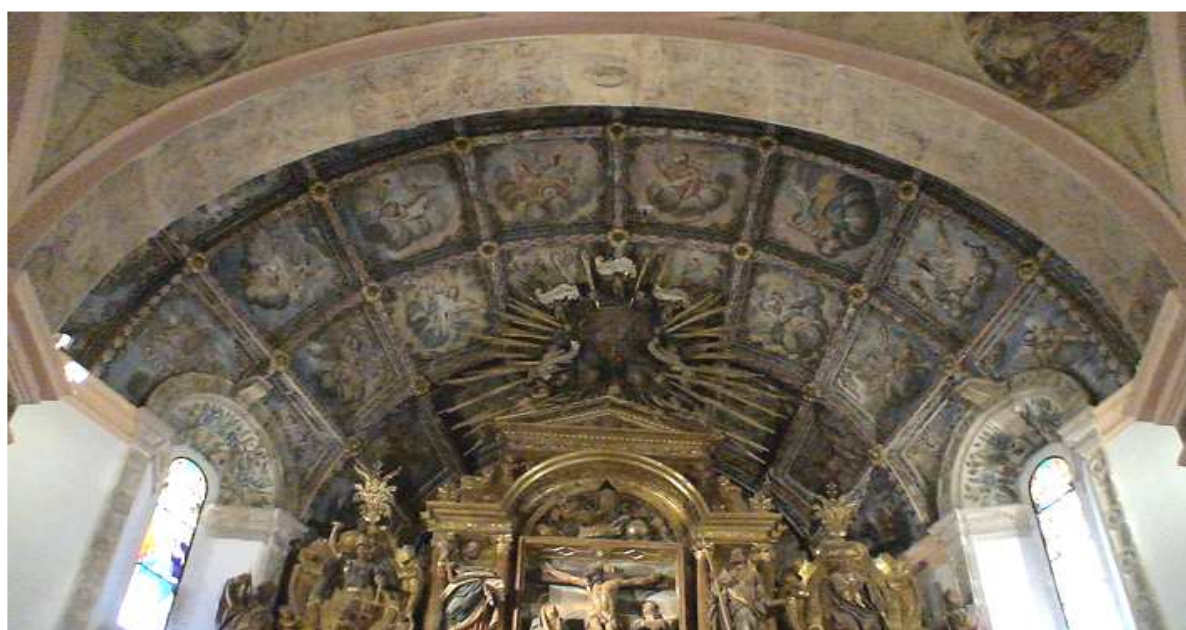


Figura 179.- Vista panorámica de la bóveda del presbiterio.



Figura 181.- Detalle de la bóveda del presbiterio. Resaltamos, en color, la letanía Arca de la Alianza.

En la siguiente hilera, en los espacios junto a los ventanales que iluminan el presbiterio, el pintor combina ángeles y motivos ornamentales. Trasladándonos del lado del evangelio al lado de la epístola podemos contemplar, un ángel portando antorcha y acompañado de estrellas de ocho puntas. En la siguiente escena un ángel guía un rayo que parece proceder del ojo de Dios. El motivo siguiente nos muestra otro ángel llevando en su mano izquierda una lagartija. En la representación siguiente otro ángel aparece acompañado de una paloma blanca dando la impresión de haber sido liberada ésta por él (**Fig. 181**). En el siguiente recuadro una especie de peso parece ser cogido con una cuerda por otro ángel. El último espacio nos muestra también un ángel dominando a un dragoncillo o perro, aunque también podríamos entender que solo lo acompaña.



Figura 180.-Ángel y paloma.

Continuando con la fila de



Figura 182.- Bóveda del presbiterio. Detalle. Ángel portando un incensario.

representaciones inmediatamente posterior observamos como el artista continúa teniendo como protagonista principal a ángeles portando objetos diversos.

En los espacios junto a los ventanales, entendemos que la intención del artista es puramente ornamental. Siguiendo nuestra descripción, de nuevo desde el lado del evangelio hasta el de la epístola, lo primero que encontramos es un ángel llevando un incensario en sus manos (**Fig. 182**). En el siguiente espacio, otro ángel



Figura 183.- Bóveda del presbiterio. Detalle. Ángel portando documento y sello.

porta una especie de documento del que cuelga una medalla o sello (Fig. 183). Los dos siguientes recuadros quedan tapados por el ático del retablo, sólo se pueden adivinar una serie de cabecillas correspondientes a otros tantos angelotes. A continuación una nueva escena, con un nuevo ángel llevando en su mano derecha una forma triangular que entendemos hace referencia a Dios como creador arquitecto del Universo.

Llegamos así a la última fila de representaciones, lindando con el paramento frontal del presbiterio. Encontramos aquí, en los espacios laterales, representadas dos nuevas letanías lauretanas. En el lado del evangelio y en el lado de la epístola reconocemos.

- *Arco triunfal. Jambas e intradós*

Aunque ciertamente deteriorado, en el cenit del arco de entrada al altar mayor reconocemos la representación del *Agnus Dei*, el cordero de Dios. Símbolo de Cristo puesto como “*piedra angular*”, piedra clave, que cierra el arco y preside la entrada al presbiterio (Fig.184). En el intradós de este mismo arco el artista nos propone como programa iconográfico una serie de roleos simétricos combinados con formas antropomórficas reconocibles, tales como cabecillas de ángeles.



Figura 184.- Arco de entrada al presbiterio. Detalle. Representación del *Agnus Dei* en el cenit del intradós del arco triunfal



Figura 185.- Jamba correspondiente al lado del evangelio

Las pinturas en las jambas están reservadas al recuerdo de las mujeres bíblicas. Ellas, según la tradición, actuando en favor de la liberación de su pueblo anticipan la figura de la Virgen María como salvadora del pueblo de Dios²³⁴. En la jamba correspondiente al lado del evangelio (**Fig. 185**), en su parte superior se reconoce la representación de *Judith* quién salva a su pueblo de la opresión de los asirios y les entrega la cabeza de su caudillo *Holofermes*. Su imagen, por esta razón, tiene como atributos una espada en su mano derecha y en la izquierda una cabeza humana²³⁵.

Bajo la representación de Judith, la imagen de *Rebeca*. Esta mujer es reconocida por el sirviente de Abraham, mientras éste sacaba agua del pozo para dar de beber a los

camellos, como la mujer elegida por Dios para ser la mujer de Isaac. Por ello se le representa llevando un cántaro en sus manos.

En la parte inferior de esta jamba nos encontramos con la representación de *Yael*. Miembro de una tribu nómada, entregó al jefe cananeo *Sísara*, al pueblo israelita. Se le representa con el martillo y los clavos.

Nos centramos ahora en la jamba correspondiente al lado de la epístola (**Fig.**

²³⁴ Tomamos como referencia para la identificación de lo aquí representado el estudio realizado por don Urbano Patón, párroco de Nuestra Señora de los Olmos, al que agradecemos su colaboración.

²³⁵ Judit 13: 8. Según la Biblia Judit corta la cabeza de Holofernes mientras éste duerme.

186). En su parte superior encontramos representada a *Raquel*. Casada con Jacob fue esta mujer madre de José. Murió al dar a luz a su hijo Benjamín. Se le representa con el cayado de pastora.

Pintada bajo la figura de Raquel se nos presenta la de *Ruth* (Fig. 187). *Ruth* era una muchacha *moabita* que tras enviudar no quiso abandonar a su suegra *Nohemí* y se trasladó con ella a Belén. Allí se ganaba la vida recogiendo espigas en los campo de *Boaz*. Éste al conocer su gran bondad se casó con ella. Su importancia en la Historia Sagrada viene dada porque el hijo de ambos, *Obed*, fue el abuelo del rey David. Se le representa acompañada de unas espigas como



Figura 187.-Jamba correspondiente al lado de la epístola. Detalle. Representación de Ruth.



Figura 186.- Jamba correspondiente al lado de la epístola.

recuerdo de su labor.

Acabamos la serie de estas seis mujeres con la imagen de Esther en la zona inferior de esta jamba. Ella, aunque era judía, llegó a ser reina de Persia al casarse con el rey *Asuero*. Cuando *Amán* quiso destruir a los judíos ella intervino ante el rey y los salvó. Su atributo es un ramo de rosas.

Todas las representaciones, lejos de mostrarnos vestimentas propias de la época en la que vivieron los personajes, nos muestran las figuras

con indumentarias propias de los siglos XVII y XVIII. Modelos ampulosos que no obedecen sino a una idealización de los protagonistas buscando un mejor entendimiento visual de los mismos por el espectador, por el feligrés.

- *Crucero. Pechinas bajo la cúpula*

También, en las reformas llevadas a cabo en el templo el año 1990, se descubre obra mural en las pechinas sobre las que se asienta el tambor de la cúpula. Cubiertas durante años por un enlucido de cal, hoy podemos reconocer representados en ellas a los cuatro evangelistas; cada uno pintado en una pechina, enmarcados dentro de una superficie oval (Fig. 188).

Comenzando con las pechinas situadas en el lado del evangelio, situados en el espacio más cercano al presbiterio, se nos muestra a San Juan (Fig. 189). Lo reconocemos por una cabeza de ave, a modo de águila, que asoma a la escena tras el protagonista. En la pechina más separada del presbiterio, en esta misma zona, se nos presenta a San Lucas. Reconocemos a este evangelista por estar acompañado por la figura de un toro.

Mirando las pechinas del lado de la epístola, en la más cercana al presbiterio, reconocemos la representación de San Mateo. Terminamos el recorrido por este particular tetramorfo reconociendo en la pechina que nos falta, en este lado de la

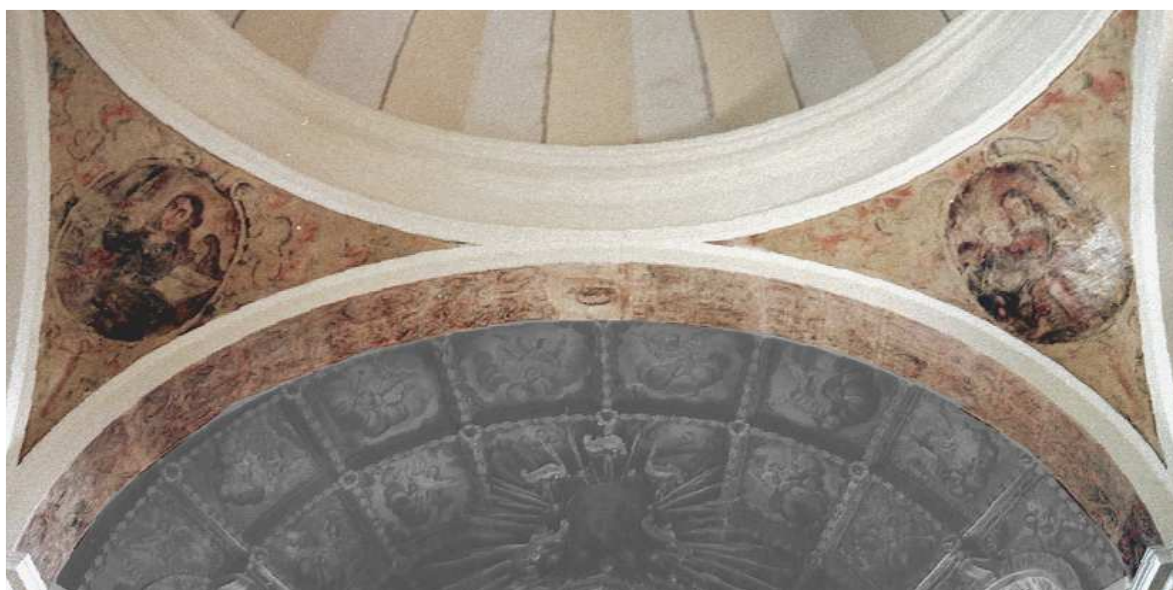


Figura 188.- Colores blanquecinos en la obra localizados sobre todo en el arco triunfal y las pechinas en el crucero.



Figura 189.- Pechina bajo la bóveda. Representación del evangelista San Juan.

epístola, la figura pintada de San Marcos. Identifica el artista al personaje representando un león en la parte inferior de la escena como atributo del evangelista.

IX.7.c. Estado de conservación

Se descubren estas pinturas murales, como ya hemos referido, el año 1990 durante unas reformas en el templo. Tenían estos trabajos como finalidad, entre otras, la reparación de las cubiertas del edificio. Tras el comienzo de los trabajos de rehabilitación en el templo y conservación de las pinturas, resaltaremos la aparición de lagunas pictóricas y pintura pulverulenta atendiendo al deterioro de los pigmentos. Esto último, acompañado de algunos desprendimientos observables en la obra, son los deterioros más destacables en los murales protagonistas de este capítulo. Estos desperfectos dificultan, en ocasiones, la correcta percepción de las pinturas.

Las capas de cal que cubrían las pinturas en el arco triunfal y pechinas han dejado paso a un aspecto blanquecino característico que debería ser tratado (**Fig. 190**). Con su limpieza y tratamiento, las pinturas podrían ser contempladas sin distorsión visual en las mismas. Esta circunstancia nos impide, en la actualidad, la correcta percepción del color y de las formas existentes en la obra.



Figura 190.- Desperfectos tales como pequeños desprendimientos y grietas son observables en los murales. La imagen corresponde a distintas zonas en la bóveda del presbiterio.

La humedad por filtración ha hecho mella de igual modo en las pinturas transformando en pulverulenta la capa pictórica en ciertas áreas. Esta humedad provenía antaño fundamentalmente de las filtraciones a través de la deteriorada cubierta del templo. Reparada ésta, se ha posibilitado la desaparición del origen que daba lugar al deterioro de la obra mural.

Del mismo se observan grietas que, no afectando de manera grave a la estructura del edificio, son un factor de distorsión visual a tener en cuenta en ciertas áreas. Localizamos esta circunstancia, sobre todo, en la bóveda del presbiterio (Fig. 190).

IX.7.d. Conclusión

La iglesia de Nuestra Señora de los Olmos, en la población de Torre de Juan Abad, es un ejemplo más en la provincia de Ciudad Real de templo cuya estética y decoración se inspiran principalmente en las directrices promulgadas por el Concilio de Trento. La importancia del papel de la Virgen María en la Historia de la Salvación y la llamada de atención al mantenimiento de la tradición escrita en los evangelios, más allá de los ataques protestantes, son los puntos fuertes del programa pictórico desarrollado en los paramentos del templo.

Cristo, simbolizado por el “*Agnus Dei*” o Cordero Pascual preside todo el

espacio interior. Centrado en el intradós del arco triunfal, nos recuerda su sacrificio en la Pasión, origen de la Salvación de la humanidad. La cúpula, representación simbólica del espacio celestial en la arquitectura, es sostenida por el tetramorfo, los cuatro evangelistas, uno en cada pechina, bajo el tambor de la misma pareciendo sostener el mundo celestial con la tradición de la palabra. En las jamabas del arco triunfal, y flanqueando la entrada al presbiterio, nos encontramos con las mujeres bíblicas. Éstas son predecesoras, con sus hazañas y actitud, del papel protagonista de la Virgen María en la Historia de la Salvación. Una particular visión del mundo celestial completa el programa iconográfico en la bóveda del presbiterio. Siendo este espacio al que de manera principal se dirigen las miradas de los fieles en el templo durante las celebraciones litúrgicas, concentra aquí el muralista toda una suerte de imágenes simbólicas destinadas a destacar la armonía y paz celestiales. Todo a través de una cuidada simbología.

Son las pinturas murales de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Olmos testigos del desarrollo económico que durante el siglo XVII se produjo en el campo de Montiel en la provincia de Ciudad Real. Además estas pinturas prueban que la orden de Santiago, a través del arte, combatía los ideales protestantes que se daban en el siglo XVII en Europa en general, y en España en particular.



Figura 191.- Plaza Mayor de Villanueva de los Infantes. Fachada del Ayuntamiento.

IX.8. VILLANUEVA DE LOS INFANTES. DEPENDENCIAS DE LA CASA CONSISTORIAL

IX.8.a. Localización de la obra. Su entorno

Dominando el conjunto de la plaza mayor de Villanueva de los Infantes se presenta la imponente estructura de la Iglesia renacentista de San Andrés (**Fig. 191**). Junto a ella se asoman a la plaza²³⁶ una serie de viviendas de aspecto noble situadas sobre una galería sostenida por una arcada de apariencia clasicista. En la zona oeste de la plaza destacamos sobre el conjunto, con balconada adintelada en su mayor parte y escudo, la casa consistorial.

Se sustenta el edificio del ayuntamiento sobre un total de veintidós columnas donde apoyan arcos de medio punto. La entrada a las dependencias que albergan

²³⁶ VALLE MUÑOZ, J. E. *Villanueva de los Infantes histórica y monumental*. Ed. José Eugenio Valle Muñoz. Ciudad Real 1992, (p. 39). Apunta el autor que la plaza era utilizada para justas y torneos en los siglos XVII y XVIII.

la pintura mural protagonista en este capítulo, se localiza bajo estos soportales. Este espacio servía para albergar las dependencias del servicio de información turística en la ciudad.

IX.8.b. Descripción de las pinturas

Como hemos referido, la obra objeto de análisis en el presente capítulo ocupa una de las paredes de la, en el momento de nuestra visita (año 2004), oficina de información turística del ayuntamiento de Villanueva de los Infantes. El mural, de forma rectangular, se encuentra dentro de un espacio abocinado teniendo unas medidas aproximadas de un metro de ancho por metro y medio de altura. Situadas aproximadamente a un metro sobre el suelo, fueron realizadas al temple. Esto lo afirmamos atendiendo al informe que se realizó en su momento con vistas a la restauración del mural y por el aspecto que presentan de los desprendimientos la capa pictórica (**Fig. 192**).

El tema representado en la pintura es la Virgen María, con Jesucristo recién descendido de la cruz, a la que acompañan el apóstol San Juan y María Magdalena. El cuerpo inerte de Cristo parece descansar no sobre las rodillas de la Virgen María, sino en el suelo siendo éste el motivo que ocupa la parte central de la composición.

Sostenemos que estamos ante la representación del episodio de la



Figura 192.- Dependencias municipales. Pintura mural. Panorámica del conjunto.

lamentación en contra de lo expuesto por el equipo de restauradores en el proyecto de conservación y restauración del mural²³⁷. Dicho informe identifica el motivo de la escena con “*el descendimiento de Cristo*” y reconoce los personajes acompañantes de la Virgen María como San Juan y José de Arimatea.

Razonamos nuestra afirmación recordando que la iconografía del descendimiento de Cristo presenta, en sus modelos, el cuerpo de Jesús todavía clavado parcialmente a la cruz o descendiendo de la misma en brazos. Se distingue este motivo de otros episodios como el de la lamentación y el mismo entierro. El descendimiento del cuerpo de Jesús de la Cruz y el depósito del mismo en el suelo, delante de la cruz, son escenas a distinguir de la lamentación y el posterior entierro. Cuatro distintos actos, inmediatos tras la muerte de Cristo, que iconográficamente se diferencian de manera clara. En nuestro caso, el cuerpo de Cristo se muestra situado en primer término sentado y sostenido, a la par, entre la Virgen María y un



Figura 193.- Dependencias municipales. Detalle Virgen María.

²³⁷ TAIKURI, S.L. “*Proyecto para la conservación y restauración de la pintura mural de “el descendimiento” perteneciente al Ayuntamiento de Villanueva de los Infantes (Ciudad Real)*”. Taikuri. Madrid 1993, (p. 2). El grupo de restauradores se refiere en su informe al motivo representado en este mural no como la Virgen Dolorosa sino como el Descendimiento, opinión con la que estamos en desacuerdo.



Figura 194.- Dependencias municipales. Pintura. Detalle rostro de Cristo.

personaje a su derecha que identificaremos con San Juan,²³⁸.

La composición, de esquema triangular, presenta la figura de la Virgen como central en la misma. En la parte inferior de la composición se apoya el cuerpo inerte de Cristo. María Magdalena vestida con una vestimenta más propia del siglo XVII o XVIII que de la época de Jesús y cabellos bermejos²³⁹, besa la mano de Cristo con ademán triste. El apóstol San Juan mientras, a la derecha de la Virgen María, ayuda a sostener el cuerpo del crucificado.

La particular iconografía de “la Piedad” estaría en relación con la que fue evolucionando para representar el tema de la lamentación. Según *Louis Réau* la representación de “la Piedad” nace en las comunidades de monjas en el valle del *Rhin*. Cuando se plasma en las capillas francesas, sobre sus paredes y retablos, se le da el nombre en los documentos de “*compasión de la Virgen*”²⁴⁰. A partir del siglo XVI, influenciado por el nuevo ideal del Renacimiento que estaba en sintonía con la representación de la belleza formal, podemos encontrar la “*Mater dolorosa*” con la

²³⁸ FERRANDO ROIG, F. *Iconografía de los Santos*. Ed. Omega, Barcelona 1950 (p. 156)

²³⁹ No olvidemos en este punto que las personas con el color de cabellos rojizos no eran bien vistas en la sociedad del siglo XVIII. De esta manera entendemos que el artista, distingue con ese detalle a la que en otro tiempo fue pecadora.

²⁴⁰ RÉAU, L. *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia- Nuevo Testamento*. Tomo I, vol. 2. Ed. del Serbal. Barcelona 1998 (p. 112).



Figura 195.- Dependencias municipales. Pintura. Detalle de Cristo inerte con María Magdalena besando su mano. Obsérvese el apoyo de Cristo yacente en el suelo y las rodillas de la Virgen.

cabeza de Cristo apoyada en sus rodillas. Ésta es la posición que identificamos en la obra que nos ocupa y que nos da la pista para definitivamente reconocer “La Lamentación sobre Cristo muerto” y en concreto el de “*La Piedad*” como el tema representado en este mural.

La colocación de la figura de Cristo a los pies de la Virgen es utilizada en el Renacimiento respetando las proporciones de las figuras de la composición ayudando así a dar verosimilitud de la escena (**Fig. 195**). La composición pierde la unidad visual pero gana en credibilidad ante al espectador. No estamos ante una novedad por imposición tridentina sino ante una representación pictórica, utilizada ya en Italia, que intenta semejar lo pintado a la realidad perceptible.

El fondo de la escena se constituye por un paisaje donde domina la cruz en la que Cristo acaba de expirar. Sobre una base rocosa se sitúan los personajes formando un perfecto triángulo compositivo que queda coronado en su parte



Figura 196.- Dependencias municipales. Inscripción referida en el texto (destacada en color) sobre la escena descrita.

superior por una inscripción (**Fig. 196 y 197**) donde se puede leer²⁴¹:

*“(E)sta obra la mando hacer el li(cencia)do Diego
Fernández sie(n)do gobernador deste parti(do)”*

El texto nos aclara que la obra fue realizada por mandato de Don Diego Fernández siendo éste gobernador, suponemos, con jurisdicción sobre la localidad de Villanueva de los Infantes (**Fig. 197**).

Es en el siglo XVI cuando Felipe II instituye, para el mejor gobierno de los territorios, las gobernaciones. Éstas consistían en la agrupación de varios municipios que juntos formaban una *circunscripción*. El “*partido*” al que se refiere la



Figura 197.- Inscripción sobre la pintura mural. Detalle. “...Fernández siendo gobernador de este parti...”

²⁴¹ GARCÍA MARCO, M. L. *Informe acerca de la datación de la pintura mural de la casa consistorial del Ayuntamiento de Villanueva de los Infantes (Ciudad Real)*. Marzo 1994, (p. 1). Tomamos aquí la transcripción que hace la autora poniendo entre paréntesis las partes supuestas.

inscripción que nos ocupa es el del Campo de Montiel, cuya capital era Villanueva de los Infantes. La figura del gobernador era aquí la figura que representaba la máxima autoridad y justicia suprema. Esta persona era elegida por el Rey de entre los miembros de las órdenes militares, por ello el gobernador de nuestra inscripción es miembro de la orden de Santiago.

Algunos intentos para fechar la obra, sitúan ésta en las postrimerías del siglo XVI. Se recurre a documentos del Archivo Histórico Nacional, según los cuales el licenciado Diego Fernández, personaje al que se refiere la inscripción citada, gobernó en la localidad entre los años 1584 y 1588²⁴². Si aceptamos estos datos, no podemos sino concluir que la pintura se realizó a finales del siglo XVI.

IX.8.c. Estado de conservación

Aunque la visión de la obra en líneas generales es aceptable, existen una serie de factores que dificultan la correcta lectura de la misma. La pintura se asienta sobre una pared de ladrillos en su plano más interno. Sobre este paramento



Figura 198.- Detalle capas de la pintura. Distinguimos claramente las yeserías de influencia árabe sobre las que se aplican los morteros preparatorios de la obra.

²⁴² GARCÍA MARCO, M. L. *Opus cit.* (p. 2). La autora señala como prueba dos documentos guardados en el Archivo Histórico Nacional y del Archivo Histórico de Toledo. Legajos 14931, 54010 y 54011



Figura 199.- Grietas y fisuras en el lado izquierdo de la obra. Deterioro consecuencia de la humedad y los movimientos del soporte.

podemos reconocer yeserías de influencia árabe sobre las que, posteriormente, se van a colocar el resto de capas de mortero preparatorias para la pintura mural que nos ocupa (**Fig. 198**).

La mayor parte del deterioro claramente visible en la pintura se debe a filtraciones de humedad. Los huecos son producto de la separación de la capa pictórica y las capas preparatorias que, junto con los abombamientos, son producto de dichas filtraciones. Se agrava este

cuadro con la aparición de eflorescencias salinas encontrando el mortero preparatorio, propiamente dicho, en muchas zonas separado del soporte como consecuencia de las mencionadas filtraciones de humedad.

Llama también nuestra atención unas llamativas grietas en el muro que nos hablan de movimientos en la estructura general de ésta. Esta circunstancia estaría reclamando una urgente actuación con objeto de consolidar los estratos y la capa pictórica en lugares muy localizados (**Fig. 199**).

En la capa pictórica destacamos, de igual modo, la gran cantidad de suciedad y residuos de todo tipo (polvo, yeso y hollín) que con el tiempo se ha sedimentado sobre la misma. Se advierten zonas pulverulentas debidas, entendemos, a la acción de la humedad por filtración antes mencionada.

Haremos también referencia al estado de conservación de la superficie del mural. Si nos atenemos a otros casos, y como hipótesis, podríamos pensar que el artista (u otra persona) aplicó lo que parece una capa de barniz sobre la obra. Pensando que el artista (u otra persona) lo hiciera con la intención de proteger la obra no ha servido sin embargo, con el paso del tiempo, sino para ennegrecer la

superficie, por oxidación, dificultando así su contemplación.

Enlazando con el párrafo anterior, y como en otras ocasiones, no podemos terminar sin hacer referencia a la acción humana como factor de degradación de la obra. Constatamos multitud de arañazos y raspaduras en la capa pictórica fruto del descuido a la hora de descubrir la misma. El entorno en el que se localiza tampoco es quizás el más idóneo para la adecuada conservación misma debido al grado de humedad de la estancia y su poca ventilación (año 2004).

IX.8.d. Conclusión

Nos encontramos ante una pintura mural que nos presenta a la “*Mater dolorosa*” acompañada, no por un numeroso grupo de personajes como se acostumbraba en épocas artísticas anteriores, sino únicamente por el apóstol Juan y la figura de María Magdalena. Se construye así una escena íntima y luctuosa que invita al espectador al recogimiento y la oración.

Las bisagras que observamos alojadas en los laterales del mural, supuesto asentamiento de sendas hojas de ventana, hace imaginarnos la imagen como un elemento que se descubriría o cubriría a voluntad o, de otro modo, fuera quizás pieza central de un tríptico destinado a la oración.

El encontrar esta pintura en un lugar como el actual Ayuntamiento nos lleva en principio a no entender su localización. Atendiendo a las reformas realizadas en la Casa Consistorial en el siglo XVI podemos presumir que, cronológicamente, coincide la realización de la pintura con las mencionadas reformas. Las obras tenían por objeto habilitar el edificio para servir de sede al palacio de justicia y los calabozos. No es descabellado pensar, a nuestro entender, que la obra se destinara como motivo piadoso para la capilla de las nuevas dependencias²⁴³. Tampoco podemos descartar la posibilidad que, en un futuro, se descubra este mural como parte de un programa iconográfico mayor y que en la actualidad no ha visto la luz. Una obra que nos descubre el grado de influencia del hecho religioso en las instituciones civiles en España, a caballo entre los siglos XVI y XVII.

²⁴³ GARCÍA MARCO, M.L. *Op. cit.* (p. 3)



Figura 200.- Torre de la Iglesia de Santa María Magdalena en Alcubillas.

IX.9. ALCUBILLAS. IGLESIA DE SANTA MARÍA MAGDALENA

IX.9.a. Localización de la obra. Su entorno

Corre el año 747. En plena invasión, el mundo árabe ordena administrativamente los territorios dominados en La Mancha. En los mapas de la época aparece el topónimo *Alcobiellas* con el que se designa ya a la localidad.

Más tarde, durante la Reconquista, estas tierras no tienen adscripción fija sino que pasan de manos musulmanas a cristianas y viceversa con frecuencia,, son territorios llamados de frontera. Cuando definitivamente se conquista la localidad el año 1275, la corona cede a la orden de Santiago su administración por el llamado "*Fuero de Montiel*"²⁴⁴.

Junto a la margen derecha del río Jabalón en plena altiplanicie del Campo de

²⁴⁴ BARRERO GARCÍA, A.M. y ALONSO MARTÍN, M.L. *Textos de derecho local español en la Edad Media. Catálogo de fueros y costumbres municipales*. CSIC Instituto de Ciencias Jurídicas. Madrid 1989 (p. 108)

Montiel encontramos el municipio de Alcubillas. Destaca en el conjunto del pueblo la Iglesia en honor de Santa María Magdalena (**Fig. 200**). Templo reconstruido hacia 1577²⁴⁵ con un estilo arquitectónico considerado de transición entre el Gótico y el Renacimiento.

De planta rectangular, su nave principal se elabora utilizando granito y piedra arenisca. En los esquinados de la planta observamos labrados en la piedra, así como en las puertas y otros lugares del edificio. Adosadas a uno de sus frontales encontramos pequeñas capillas, teniendo cada una de ellas su propio ventanal. Las columnas y arcos de piedra situados de manera armónica dan un aspecto estilizado al conjunto en el interior (**Fig. 201**). El ábside, con forma rectangular, está situado cercano a las capillas laterales y la sacristía.

A los pies de la nave se sitúa el coro, elevado con respecto al plano del suelo y protegido por una barandilla labrada de madera (**Figs. 201 y 202**). La nave se cubre



Figura 201.- Iglesia de Santa María Magdalena. Interior. Imagen del coro situado a los pies de la bóveda. La flecha señala la posición de los restos de pintura objeto de este capítulo.

²⁴⁵ JIMÉNEZ BALLESTA, J. *Alcubillas. Una Villa del Campo de Montiel*. Ayuntamiento de Alcubillas 1990.

con un tejado a dos aguas estructurado con vigas de madera sin labor ni decoración observable en ellas. El conjunto de cerchas de madera tras la bóveda y el artesonado sostienen el coro y las puertas.

Su fachada, de aspecto sobrio y sin recargamientos, presenta unos llamativos contrafuertes. La ausencia de vanos, complicando o enriqueciendo los muros, aumenta la sensación de robustez visual de la edificación en su conjunto. Cada una de sus fachadas tiene su propio pórtico. La excepción la encontramos en la orientada hacia el sur, encontrando aquí dos vanos y sus ventanas. El acceso al interior del templo se realizaba antiguamente a través de tres puertas. Actualmente quedan sólo dos de ellas. Las dos nos presentan sus hojas con una bella labor de claveteado típica de esta zona de la provincia de Ciudad Real²⁴⁶.

IX.9.b. Descripción de la obra

Escasa muestra de pintura mural la que encontramos en el templo. Dichos restos se reducen a la representación sobre la pared del coro, mirando al



Figura 202.- Interior del templo. Señalado (en color) el espacio donde se localizan los escasos restos de pintura mural hallan la pared del coro.

²⁴⁶ Se guarnecía así o adornaban con clavos de oro, plata u otro metal los portones de las casas.



Figura 203.- Figura femenina tocando un arpa que aparece en la pared del coro que mira al presbiterio.

presbiterio, de una figura femenina que con mística mirada elevada al cielo toca el arpa. La pintura, aunque apenas son unos trazos, revela una excelente factura barroca de autor desconocido (Fig. 203).

Si tenemos en cuenta que el templo fue restaurado a finales del siglo XVI, la pintura que nos ocupa muy bien pudo ejecutarse a finales del siglo XVI o principios del XVII. El motivo encontrado debió pertenecer a una composición mucho más ambiciosa. No se nos debe escapar el detalle que nos revela la pintura recortada, bordeada sobre la pared (Fig. 203 y 204). Este recorte, posiblemente causado por reformas en el templo

destinadas a repintar e higienizar las paredes, permite razonar la posibilidad de que otras figuras (o restos de ellas) estén tapadas por la pintura. El distinto color que presentan los espacios entre las cuerdas del arpa y la pared del coro es otro detalle a tener en cuenta. (Fig. 204). Concluimos así que el fondo de la obra en origen, color azul, se diferencia del que presenta hoy la pared que sirve de soporte.

De este modo tenemos que conformarnos con escudriñar en la relación que se establece entre la figura femenina y, el otro elemento reconocible,

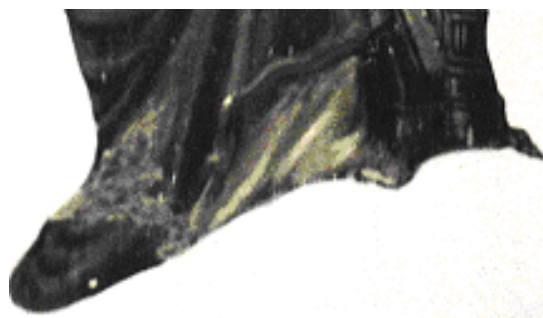


Figura 204.- Arriba, diferencia cromática en los espacios entre las cuerdas del arpa y la pared. Abajo, la figura presenta bordes

el arpa. En la simbología tradicional, el arpa es un instrumento musical identificado como escalera de unión entre el mundo celestial y lo terrenal. También es identificada como expresión icónica de las tensiones a las que el hombre está sometido en la tierra²⁴⁷.

Afirmamos que la imagen en la pared del coro corresponde a la figura de Santa Cecilia. Como patrona de la música, la sola localización en el templo de la pintura (en el coro) nos empujaría a aceptar tal afirmación. Distanciándonos de razonamientos simplistas nos proponemos, a continuación, argumentar lo afirmado.

Desde finales del siglo XVI se empieza a pintar a la Santa sin halo alguno y al mismo tiempo, ejecutando instrumentos distintos del órgano²⁴⁸ (Fig. 205). Este hecho entronca con la moda suscitada, a partir del siglo XV, de representar en pintura a



Figura 205.- A la izquierda “Éxtasis de Santa Cecilia” de Bernardo Cavallino fechado en 1645 (Museo Nacional de Capodimonte en Nápoles) a la derecha el “Éxtasis de Santa Cecilia” de Rafael fechado en 1514 (Pinacoteca Nacional de Bolonia) Observemos la ausencia de aureola sobre la cabeza de la Santa.

²⁴⁷ CIRLOT, J. E. *Diccionario de Símbolos*. Ed. Labor, Barcelona 1995, (pp. 83 y ss.). Nos habla Cirlot del deseo de los héroes del *Edda* de enterrarse con un arpa para facilitarles el acceso al otro mundo.

²⁴⁸ Información extraída de http://es.wikipedia.org/wiki/Cecilia_de_Roma#Iconograf.C3.ADA

Santa Cecilia tocando como instrumento musical un arpa²⁴⁹. Numerosas imágenes barrocas nos muestran a la Santa respondiendo a estas dos características (**Fig. 205**).

Lo expuesto anteriormente concuerda con el modo en que se muestra nuestra figura femenina de autor anónimo. Vestida con un manto o túnica de doncella romana²⁵⁰, tocando el arpa y con su mirada elevada al cielo, concluimos que la imagen corresponde a la de Santa Cecilia. Sería seguramente esta figura centro de un programa iconográfico más ambicioso que pondría de relieve el patronazgo de la Santa sobre la música, justo en el lugar del templo donde se produciría la misma durante los oficios religiosos, el coro.

La técnica utilizada en su ejecución es el temple. Deducción que hacemos analizando las lagunas pictóricas que presenta la obra. Se deja entrever en ellas un color cercano al de la pared, siendo evidente la pérdida de capa pictórica a modo de un revelador descascarillado. No advertimos la presencia de capas preparatorias del muro como correspondería a la pintura ejecutada al fresco (**Fig. 206**).

En cuanto a la paleta, pocos son los datos que nos permiten hablar del anónimo artista. Observando la obra misma certificamos el dominio de tierras ocre y sombras tostadas. Colores contrastados que se ordenan posicionando los de valor más alto a la derecha del motivo. Es en este lateral donde, presumiblemente, el pintor situaría el foco luminoso de la escena perdida.



Figura 206.- La pérdida de capa pictórica evidencia la técnica utilizada por el artista. No observamos, de igual manera, la presencia de capas preparatorias.

Los colores se ponen al servicio de un mundo idealizado. La claridad,

²⁴⁹ FERRANDO ROIG, J. *Iconografía de los Santos*. Ed. Omega, S.A., Barcelona 1950, (p. 74).

²⁵⁰ FERRANDO ROIG, J., *Op. cit*, (p. 74). Santa Cecilia pertenecía a una familia noble romana sufriendo el martirio y siendo, finalmente, decapitada.

limpieza y luminosidad parecen invadir las figuras principales en las composiciones barrocas. El mundo celestial o los personajes conectados con el mismo, como nuestra Santa, se traducían a colores claros y nítidos, luz que apoyada en la actitud de las figuras representadas transportaría al fiel que entrara en el templo hacia Dios.

IX.9.c. Estado de conservación

Según la tradición oral, el descubrimiento de la obra que nos ocupa fue de manera accidental, como en otras tantas ocasiones a lo largo de nuestro estudio. Además recordaremos que la aparición de nuestra figura fue de manera aislada y sin acompañamiento gráfico alguno.

Percatados de que el motivo de nuestro estudio es parte central de una composición perdida, podríamos aventurar un par de razones que explicasen su desaparición. La primera sería la realización de un tapado selectivo, por moda o limpieza del templo, perdiéndose el resto. Nos inclinamos a pensar más bien en la posible destrucción de parte de la pared, y por ende de la obra, por causas varias, entre ellas un terremoto. No tenemos, llegados a este punto, datos que nos aseguren si se ocasionaron desperfectos en el templo, y de ser así qué tipo de desperfectos, tras el terremoto de Lisboa en 1755 que tanto afectó a la provincia de Ciudad Real.

En líneas generales, la pintura que nos ha llegado se encuentra en un estado de conservación aceptable. La capa pictórica no presenta excesivas alteraciones, a



Figura 207.- La pintura presenta un buen estado de conservación. Sólo señalar pequeñas pérdidas de capa pictórica y manchas ajenas a la obra.

excepción de la mutilación compositiva ya comentada en el conjunto. No deja de presentar, sin embargo, cierta pérdida de capa pictórica acompañada de manchas de material ajeno al mural y que no podemos identificar de manera exacta (Fig. 207), Estos estragos, mínimos, no dificultan significativamente la comprensión de

la figura protagonista de este capítulo. Hecha esta excepción, en cuanto a la conservación del mural, no encontramos otros puntos que pudieran ser reseñables en el presente apartado.

IX.9.d. Conclusiones

Tras la entrega de la localidad a la orden de Santiago la ciudad se abre a su entorno. Sirve el emplazamiento de terreno fronterizo con el mundo árabe. El carácter religioso dominante en la Reconquista, llega hasta el siglo XVI. En estos años dicho espíritu renueva su combate para reorientar la lucha apoyando la Contrarreforma. Esta nueva batalla se planteó en artes como la arquitectura y la pintura, sin duda dejando su huella en nuestra Iglesia de Santa María Magdalena.



Figura 208.- Ermita de San Juan en la localidad de Almagro.

IX.10. ALMAGRO. ERMITA DE SAN JUAN

IX.10.a. Localización de la obra. Su entorno

La ermita de San Juan en Almagro constituye un típico ejemplo de arquitectura popular barroca. Edificación humilde decorada en su interior con sorprendentes pinturas murales (**Fig. 208**) Apartado del centro urbano, coincide su emplazamiento con el que en su día tuvo el antiguo barrio poblado por judíos y árabes, donde residían labradores, artesanos y alarifes²⁵¹.

El templo fue construido el año 1626²⁵², añadiéndose posteriormente nuevos cuerpos. Su técnica de construcción es mudéjar con fábrica de ladrillo y tapial. El juego de formas y elementos barrocos se hace presente en el conjunto del edificio. El patrocinio de la ermita, dedicado a San Juan, puede explicarse por las intensas

²⁵¹ Arquitectos o maestros de obras.

²⁵² VV. AA. *Almagro, arquitectura y sociedad*. Coord. Diego Peris Sánchez. Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Toledo 1993 (p. 247)

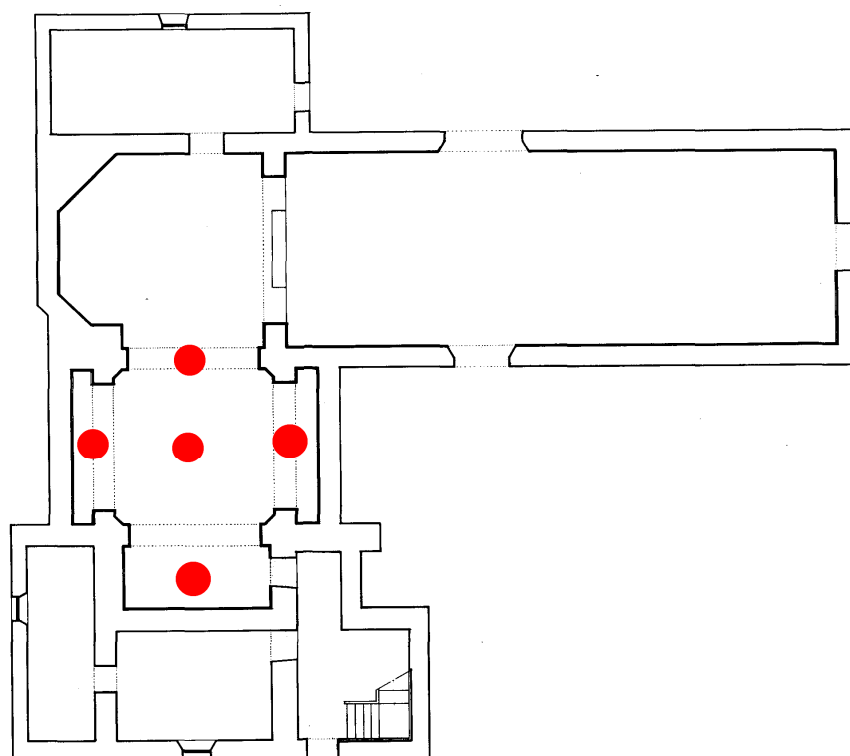


Figura 209.- Plano de la planta de la ermita de San Juan. Su forma en “L” se debe a los múltiples añadidos y reformas que el templo ha sufrido con el paso del tiempo. Los puntos rojos corresponden a la localización de las pinturas en la capilla de la Virgen de los Remedios.

relaciones que la Orden de San Juan del Hospital mantenía con la localidad de Almagro²⁵³.

Su planta se dispone en forma de “L” (Fig. 209). Esta forma no corresponde sino a las sucesivas intervenciones y reformas que el templo ha sufrido a lo largo de su historia. El núcleo primario de la construcción sería una nave única con ábside triangular, presentando el techo artesonado de tradición mudéjar. En la zona de la epístola se adosó posteriormente la sacristía. Llegado el siglo XVIII se añade la capilla de la Virgen de los Remedios. Esta capilla, donde se guarda la imagen entre otras de *Nuestro Padre Jesús de las tres caídas*, tiene planta de cruz griega con brazos poco prolongados. La estancia presenta en las paredes cuatro arcos que se sustentan sobre pilastras. La cúpula de esta capilla no presenta grandes dimensiones siendo de media naranja asentada sobre cuatro pechinas.

²⁵³ HERRERA MALDONADO, E. “La ermita de San Juan en Almagro” en Cuadernos de estudios manchegos. Instituto de estudios manchegos. Época II, nº 8. Ciudad Real 1978 (p. 236)

A mediados del siglo XVIII se construye el camarín, pensado como una estructura aparte del resto de la construcción. Sus dimensiones permiten albergar el camarín propiamente dicho, en la parte superior, y la sacristía de la capilla en su parte inferior. Por detrás se presenta una escalera que permite acceder al cuerpo superior.

El resultado es la construcción de una típica Iglesia de cajón²⁵⁴ donde se suprime la bóveda de cañón de la nave principal por una más acorde con los usos mudéjares preexistentes en la zona. La ermita se levanta con el dinero que donan algunas familias. No debió quizás ser mucha la cantidad donada ya que obliga ello a sustituir la bóveda de cañón por un artesonado de madera²⁵⁵.

IX.10.b. Descripción de las pinturas

La obra mural que nos ocupa en este capítulo cubre la cúpula, pechinas, intradós y flechas de los arcos en los paramentos frontal y laterales así como las bóvedas y lunetos en la capilla de la Virgen de los Remedios. La obra queda delimitada por un cornisamento. Este relieve presenta una cornisa, propiamente dicha, compuesta de cimacio y alero rematada en su parte inferior por una franja con decoración de ovas perdida en algunos tramos de su recorrido; el friso, como si de orden jónico se tratase, queda sustituido aquí por un ribete con fondo de almagra sobre el que se insertan roleos embutidos en superficies cuadrangulares de fondo claro (Fig. 210).

Las pinturas, de autor anónimo, se corresponden con el clásico programa barroco. La combinación de líneas y colores forman un programa vivo y dinámico. Al mismo tiempo, aunque parezca contradictorio, equilibrado.

Descubrimos en la obra tres clases de motivos fundamentalmente: ornamentales (roleos, paisajes, flores...), simbólicos (relativos a la Virgen o Jesucristo) y en tercer lugar escenas narrativas (personajes, hechos religiosos). Un conjunto, todo él, que busca introducir al feligrés en un ambiente donde el rito se

²⁵⁴ Denominamos "iglesia de cajón" a aquellas iglesias que tienen una sola nave.

²⁵⁵ VV. AA. *Op. cit.* Coord. Diego Pérís Sánchez. (p. 247)



Figura 210.- Parte del cornisamento que recorre la estancia (en color).

teatraliza y la decoración le transporta fuera de los pesares y quehaceres cotidianos.

La cúpula de media naranja estructurada en ocho partes se encuentra asentada sobre un anillo moldurado y con decoración de ovas, con colores muy vivos (**Fig. 211**). Se separan los ocho plementos de la cúpula por molduras de yeso. Estas molduras se componen de dos franjas paralelas entre sí ejecutando en el medio una serie de yeserías con motivos vegetales (flores y frutos) rematados con un lazo. La cúpula carece de linterna, ésta es sustituida por una yesería representando, de nuevo, motivos vegetales (**Figs. 211, 212 y 213**).

En cada una de las ocho divisiones de la cúpula, antes mencionadas, encontramos a modo de marco tres yeserías ovaladas, alineadas de menor a mayor. Los motivos contenidos dentro de las yeserías más pequeñas, cercanas al cenit de la cúpula, son imitaciones materiales²⁵⁶. Los marcos de mayor tamaño, cercanos al tambor de la cúpula, presentan en su interior roleos sobre un fondo de *almagre*. Hojas de acanto en color blanco que marcan con grises su volumen (**Fig. 214**). Las molduras centrales enmarcan símbolos alusivos a la Virgen María.

Ahora nos referiremos brevemente a la simbología mariana señalada en el párrafo anterior. Iniciamos el recorrido con **un árbol**. Árbol que se presenta

²⁵⁶ En el barroco se pone de moda la imitación en la pared de materiales de construcción sirviendo de acompañamiento a la típica arquitectura ilusoria.



Figura 211.- La cúpula es el espacio de la ermita que el artista o los artistas dedican a la simbología mariana fundamentalmente.

complimentado con flores de color rojo, la imagen de la caridad. Siguiendo el sentido de las agujas del reloj la siguiente imagen nos presenta **un ciprés**. Referente de lo fúnebre en nuestra cultura occidental, simboliza aquí la espiritualidad y la esperanza en la resurrección.

En las siguientes dos molduras nos encontramos **un paisaje y un ara** (Fig. 214). El paisaje puede tener dos significados posibles, uno hablaría del Paraíso celestial como lugar idílico y otro de la virginidad de María como el “*hortus conclusus*”²⁵⁷. La imagen del **arco iris sobre un ara** recordando el altar del cielo.

Siguiendo el recorrido, las dos siguientes imágenes representan unas flores y una palmera. Un ramo de flores, pero no unas flores cualquiera sino **un ramo de azucenas**. Las azucenas son símbolo de pureza y atributo fundamental de la Virgen María²⁵⁸. **La palmera** era ya para los persas representante del mundo celestial. Es

²⁵⁷ Jardín cerrado

²⁵⁸ En las letanías que se rezaban en la Edad Media a la Virgen, se la trataba de “azucena entre espinas”.

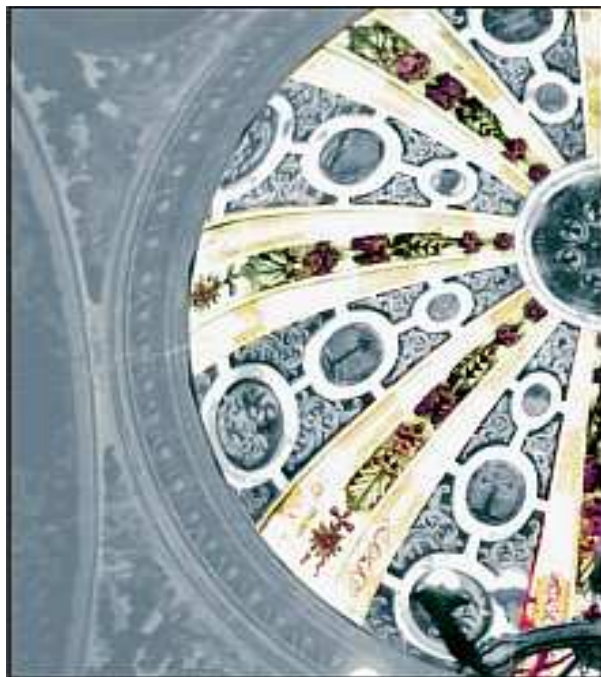


Figura 212.- La cúpula se divide en ocho partes. A la izquierda marcadas en color, las divisiones conformadas por los pares de molduras dispuestas paralelamente.

en los plementos de la cúpula, se muestran elementos de índole estrictamente decorativa. Roleos que el artista coloca de manera simétrica y repetitiva. Se remata el conjunto, sustituyendo la típica linterna por un bonito y colorista relieve de yesería pintado al temple. El conjunto de la cúpula comunica una armonía que contrasta con lo retorcido y complicado de los motivos aquí representados.

El tambor de la **cúpula** descansa sobre cuatro **pechinas**. Cada una de las pechinas sirve de soporte para el pegado

precisamente éste el significado que le atribuimos aquí²⁵⁹.

Terminamos la enumeración de los símbolos en la cúpula haciendo referencia a las dos últimas imágenes. **Un paisaje y un manantial donde** el agua es la protagonista. El agua siempre es símbolo de pureza y regeneración²⁶⁰. Los paisajes, son motivos habituales del arte Barroco. Así se haría referencia a la imagen ideal del Paraíso, lugar lleno de Paz.

Acompañando a estas imágenes



Figura 213.- Resaltadas en color las molduras, con forma, ovalada que incluyen en su interior imágenes simbólicas.

²⁵⁹ CIRLOT, J.E. *Diccionario de Símbolos*. Ed. Labor, Barcelona 1995 (p. 353).

²⁶⁰ En "El Cantar de los Cantares" se hace referencia a la *fons hortorum* como símbolo de castidad.

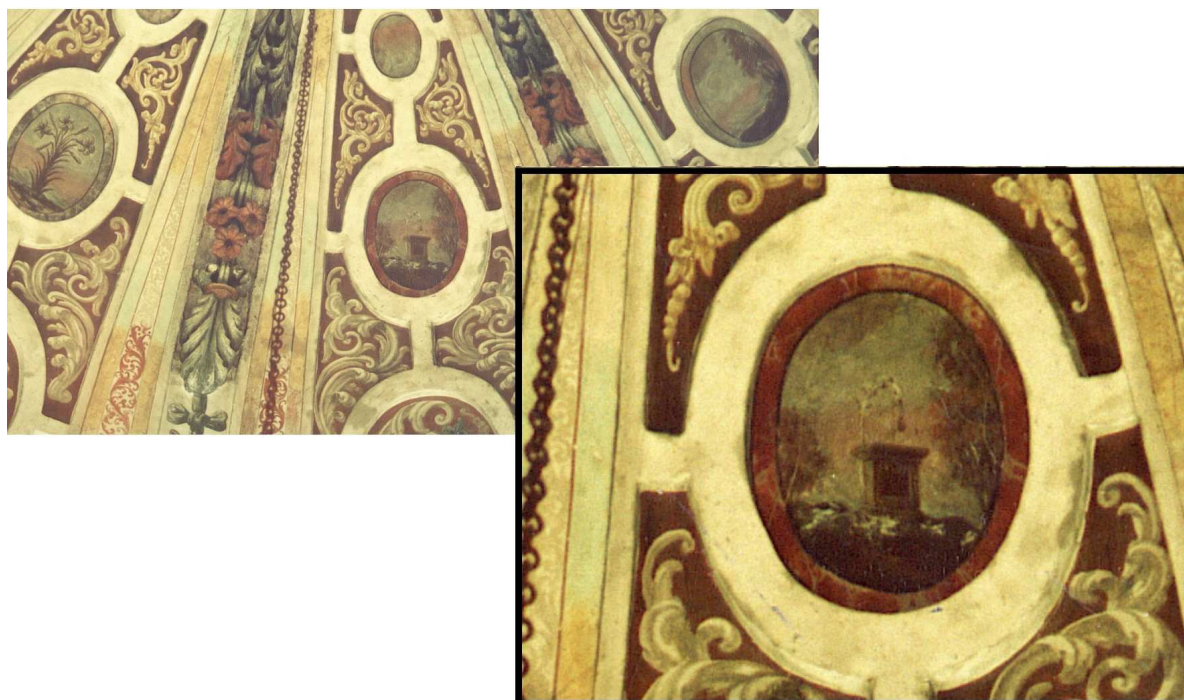


Figura 214.- Un ara o altar coronado por una especie de arco.

de los lienzos pintados previamente²⁶¹. Acompañan a las telas, de nuevo, pinturas al temple basadas en motivos vegetales.

Las escenas en las pechinas tienen a la Virgen como protagonista. La Coronación (Fig. 215), la Asunción y la Inmaculada Concepción de María, además otra que podríamos identificar como el Nacimiento de Jesús. Sin embargo, ciertos



Figura 215.- Sobre las pechinas, pintura de caballete pegada al muro. Representan estas pinturas escenas de la vida de la Virgen. En la imagen la Coronación de Nuestra

autores quieren ver en esta escena el nacimiento de San Juan Bautista²⁶². Argumentan esta identificación pensando en la titularidad de la ermita identificando incluso los personajes que aparecen en la escena.

El espacio del altar

²⁶¹ Esta forma de proceder es muy típica del barroco. Encontramos en Almagro utilizada la misma técnica en la Iglesia de San Agustín.

²⁶² HERRERA MALDONADO, E. *Op. cit.* (p. 242)

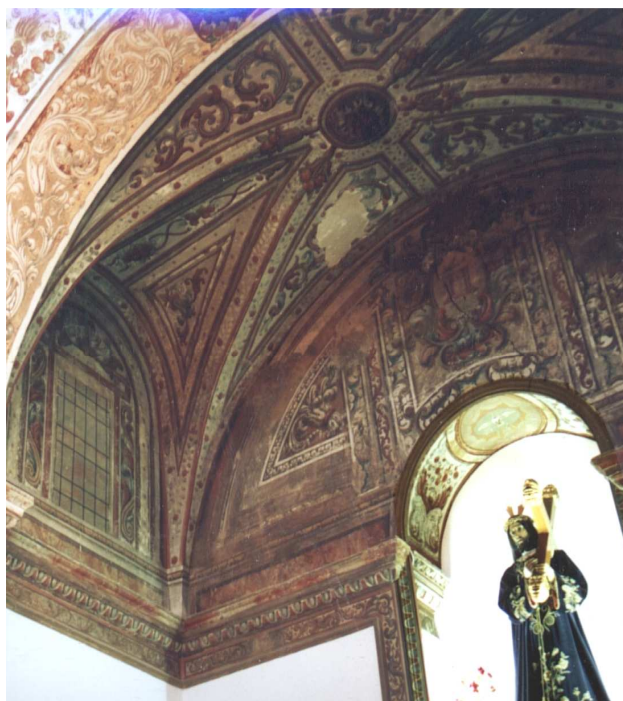


Figura 216.- Vista panorámica de parte de la bóveda, pared frontal y lunetos laterales en el espacio reservado al altar de la capilla

mayor se distingue del resto de la capilla atendiendo a que en su pared se abre una hornacina mostrando la figura de *Nuestro Padre Jesús de las tres caídas*. La bóveda, pared frontal y lunetos laterales quedan decorados con pinturas murales limitadas hasta la cornisa antes descrita (**Fig. 216**).

La bóveda del altar queda dividida por el artista en cuatro superficies compartimentadas. En el interior de cada una de estos elementos aparecen roleos vegetales en colores rojo, azul y ocre. El cenit de la bóveda se remata con un yeso

pintado en relieve imitando, de nuevo, un motivo vegetal.

Como en las capillas laterales, la bóveda presenta lateralmente sendos lunetos. El artista, que inunda la decoración de la capilla en todo momento con roleos y motivos florales, coloca como protagonista en estos lunetos dos supuestos ventanales. La arquitectura fingida es recurso estético propio del barroco. En esta ocasión se nos muestran sendos ventanales acristalados de los que destacaremos el tratamiento que de los reflejos hace el artista. Este recurso hace aumentar la idea de realismo en la obra (**Fig. 217**).

En el paramento frontal, centrada en



Figura 217.- Detalle (en color) de uno de los ventanales ficticios insertados en el luneto izquierdo de la bóveda del altar.



Figura 218.- Símbolo cristológico: puerta del cielo.

el intradós del arco reconocemos el dibujo de una puerta con arco a modo de monumento conmemorativo romano. La imagen parece simbolizar y referir la letanía mariana “*puerta del cielo*”; no olvidemos que la titularidad de la capilla corresponde a la Virgen de los Remedios²⁶³. Sin embargo nos inclinamos a pensar que la pintura hace referencia a la simbología cristológica. Atendiendo a la imagen de *Nuestro Padre Jesús de las tres caídas*, guardada en el camarín, pensamos que el significado de la imagen hay que buscarlo en la referencia a Cristo como “*puerta del Paraíso*” (Fig. 218).

Un poco más abajo, en mitad del intradós del arco de la hornacina del camarín, encontramos la imagen de una paloma. La paloma, símbolo del Espíritu Santo, se acompaña en ambas jambas del arco con nuevos motivos florales (Fig. 220). Pintura de flores y frutos, protagonistas en todo el programa iconográfico estudiado en este capítulo, símbolos referidos a la Eucaristía²⁶⁴ y a la Resurrección. A modo de retablo ficticio, motivos vegetales y roleos enmarcados dentro de formas geométricas, completan el programa iconográfico de esta pared.

En las bóvedas, flecha y laterales de ambos brazos del crucero con sus

²⁶³ Dicho significado vendría de las letanías marianas a las que se refiere el profeta Ezequiel.

²⁶⁴ BALDOCK, J. *El simbolismo cristiano*. Ed. Edad. Madrid 1992 (p. 124).



Figura 219.- Símbolo del Espíritu Santo en el intradós del arco de la hornacina del camarín.

correspondientes lunetos, la decoración presenta algunas variantes. En las **bóvedas laterales**, sobre un fondo de almagra encontramos iconografía basada en grutescos compuestos por jarrones de los que brotan elementos vegetales entrelazándose éstos unos con otros. En su cenit se

rematan las composiciones con nuevas yeserías, coloreadas al temple, representando un motivo vegetal (**Fig. 220**).

Los laterales de estas bóvedas acaban rematadas con sendos lunetos. Lunetos que descansan sobre el cornisamento antes descrito y que sirven de emplazamiento para la inclusión de más paisajes en la decoración de la capilla (**Fig. 221**). Ya hemos visto antes, en la cúpula, la pintura de paisajes como referente del Paraíso. Asumiremos ese mismo significado para estas pinturas.

La composición es idéntica en el intradós de ambos arcos de las bóvedas laterales. En el centro se insertan sendos ventanales que iluminan deficientemente la estancia. A los lados de estas ventanas, sobre el consabido fondo de almagra,



Figura 220.- Distinguimos en color una de las bóvedas de los laterales en la capilla.



Figura 221.- Rematan los lunetos de las bóvedas laterales imágenes de paisajes.

una pareja de ángeles sostienen cortinas, de ricos dibujos y colores, en claro ademán de facilitar la entrada de la luz del exterior al templo²⁶⁵. Con la otra mano sostienen una especie de trompeta, en clara actitud de llamada o reclamo (**Fig. 222**).

Representantes de un mundo mitad divino mitad terrenal, los ángeles son los encargados de tomar con sus manos las telas que ficticiamente cubrirían los ventanucos. La luz solar, interpretable en este caso como la acción de lo divino, desde el exterior y desde lo alto, lo ilumina todo. Iluminación que se nos muestra insuficiente para la estancia. Se contribuye de esta manera a la teatralidad en el interior de la ermita, tan característica del período barroco.

En la parte inferior de la semicircunferencia descrita por el arco unas extrañas criaturas, especie de dragoncillos. Se sitúan apoyados en sendas ficticias basas de columna a cada lado de los ventanales²⁶⁶ (**Figs. 222 y 223**).

²⁶⁵ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *“Acerca del Trampantojo en España” en Cuadernos de Arte e Iconografía*. Coordina: José Manuel Pita Andrade. Fundación universitaria española. Tomo I, nº 1, año 1988. El trampantojo de la cortina era ya ofrecido en escenas de una tragedia de *Esquilo* pintadas por *Agatarco*. En ellas la cortina era protagonista, creando en su tiempo gran controversia por el papel jugado por los artificios destinados a crear profundidad irreal en la obra.

²⁶⁶ Consultar el apartado dedicado a la iglesia de San Agustín en Almagro.

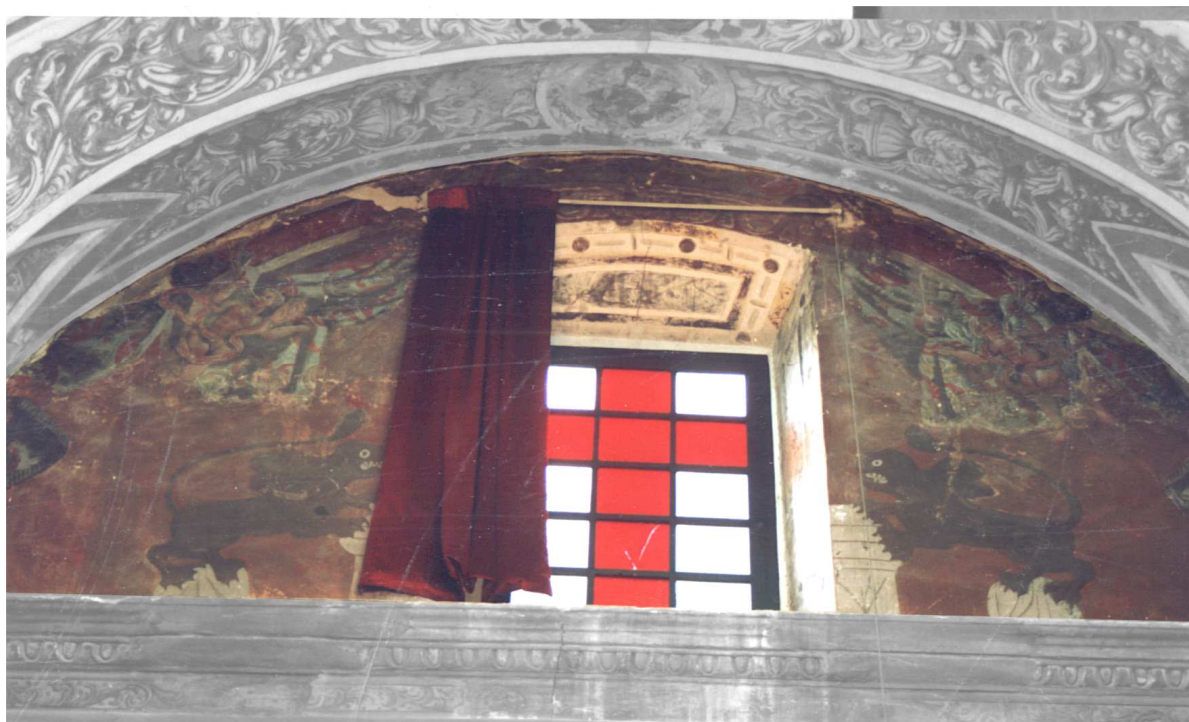


Figura 223.- Programa iconográfico en el intradós de los arcos (en color) en los brazos laterales de la capilla.

Cuatro son **los arcos torales**. En la clave de los mismos nos encontramos motivos varios. La cruz de Calatrava (en el arco triunfal), la palabra “*Charitas*”, el acrónimo “JHS” (Figs. 224 y 225) y el anagrama “AM”. De nuevo, el artista completa el motivo pictórico del intradós en estos arcos con roleos típicos barrocos.

La Cruz de Calatrava se nos antoja motivo previsible. El año 1213 Almagro se constituye en capital de la orden²⁶⁷. En el siglo XVIII, Almagro sigue siendo ciudad de referencia para la orden, además de ser capital de la comarca. No es de extrañar pues que el templo explicita en su decoración la cruz calatrava, seguros como estamos del patronazgo que ejerció en la construcción de



Figura 222.- Detalle. Pequeños seres alados, a modo de dragoncillos, a ambos lados de los ventanales.

²⁶⁷ Consúltase el capítulo dedicado a la provincia de Ciudad Real.



Figura 224.- Arriba vista general del arco toral, arco de triunfo que da paso al altar mayor de la capilla. Abajo la imagen que encontramos en el punto medio de su intradós, la cruz de Calatrava.

la ermita dicha Orden (**Fig. 224**). La palabra “*Charitas*” (Caridad), hace referencia a la virtud que transforma al hombre en un hombre justo. “*JHS*” (**Fig. 225**) son las iniciales sagradas por excelencia, *Iesus Hominum Salvator* (Jesús Salvador de los Hombres)²⁶⁸ y el monograma *AM* hace referencia a la Virgen María.

La técnica utilizada, ya lo hemos referido, es temple. Siendo la construcción y decoración de la ermita una iniciativa popular, el uso de esta técnica pudo ser una elección obligada en su día.

El temple es una técnica menos onerosa en sus costes y exige menos dominio técnico que la pintura *al fresco*. Las dificultades para su financiación, en la España de principios del siglo XVII, y la segura disponibilidad de artistas locales seguramente influyó en su elección. Otro posible motivo habría que buscarlo en la influencia, considerada por algunos autores, que ejercería la cercana iglesia de San

²⁶⁸ También es en griego, de manera abreviada, la palabra Jesús. De otra manera los Jesuitas identifican las tres letras con “*Jesús Habemus Socium*” (Tenemos a Jesús por Compañero).



Figura 225.- JHS, *Jesus Hominum Salvator*

Agustín²⁶⁹. El programa iconográfico de San Agustín, mucho más rico y elaborado, está igualmente realizado con la misma técnica²⁷⁰.

Desconocemos la **autoría de la obra**. Como en tantas otras ocasiones, a lo largo de nuestro trabajo de tesis, la pintura se presenta anónima. Algunos estudiosos advierten, en el distinto trato observable en las pinturas del altar principal con respecto al resto de la capilla, la participación de más de un artista en la ejecución de los murales²⁷¹. En el espacio dedicado al altar parece observarse un mayor dominio técnico y un más hábil uso de la pincelada, diferente al resto de pinturas.

Apoyaría esta apreciación la teoría referida.

IX.10.c. Estado de conservación

El estado de conservación en que se encuentra la obra es, en líneas generales, aceptable a nuestro entender. Aunque la comprensión visual de la obra no está afectada en su conjunto, no escondemos nuestra preocupación por ciertos aspectos que a continuación señalaremos.

Se observa **pérdida de capa pictórica** sobre todo en la bóveda del altar (**Fig. 226**). Nos inclinamos a pensar que dicha pérdida está provocada por la mala ejecución técnica del artista y no por agentes externos.

La **degradación de los tintes** se hace patente en numerosas zonas. Las causas a nuestro entender son varias. Desde la acción de la luz solar directa, observable en las jambas de los ventanales abiertos en los laterales de la capilla,

²⁶⁹ HERRERA MALDONADO, E. *Op. cit.* (pp. 240- 242)

²⁷⁰ Consúltase el capítulo dedicado a la iglesia de San Agustín en Almagro.

²⁷¹ HERRERA MALDONADO, E. *Op. cit.* (p. 240)



Figura 226.- En la parte superior de la imagen, resaltada en color, observamos una pérdida de capa pictórica en la bóveda del altar de la capilla

pasando por la acción de la humedad, en la flecha del arco de la pared frontal del altar, como también en los lunetos laterales de la bóveda del altar y bóvedas laterales entre otros espacios (**Fig. 227**).

Numerosas **grietas** observables en arcos y bóvedas afectan al soporte y a la capa pictórica. Seguramente el terremoto de Lisboa de 1755, que tanto afectó a la provincia de Ciudad Real, fuera responsable del mayor número de ellas (**Fig. 228**).

Los **lienzos de las pechinas** se encuentran **oscurecidos**. La causa más probable de ello habría que buscarla en la

suciedad y las transformaciones químicas propias de los barnices aplicados a los óleos.

Por supuesto también encontramos **causas antrópicas** deteriorando las pinturas. De una parte los focos de luz artificial cuyas sujeciones y las de sus cables se hacen patentes, rompiendo el conjunto visual de la obra. Instalados los puntos de luz bajo las pechinas, apoyados en el cornisamento, no pareciendo se haya previsto el impacto de la luminosidad artificial en los muros.



Figura 227.- Degradación de los tintes en los lunetos de las bóvedas laterales (arriba) y en las bóvedas laterales (abajo).



Figura 228.- Grietas que afectan de manera patente al soporte y la capa pictórica.

La otra causa de deterioro donde se implica la mano del hombre la tenemos en la instalación de sendos rieles. Los rieles sirven para correr las cortinas que cubren los ventanales en los brazos laterales del crucero. Los lógicos taladros practicados en el muro han sido causa suficiente para originar la pérdida de capa pictórica y dañando la pared misma (**Fig. 229**).

IX.10.d. Conclusión

La Ermita de San Juan es un buen ejemplo del Barroco que florece en plena llanura manchega. Necesario producto contrarreformista, muestra las herramientas iconográficas clásicas del período. Trampantojos, elementos arquitectónicos



Figura 229.- Destrozo causado por la instalación de los rieles para el cortinaje.

tingidos, decoraciones vegetales en roleos y, por supuesto, alusiones a Nuestro Señor Jesucristo y la Virgen María.

Destaca la ordenación de los elementos icónicos dentro del espacio del templo atendiendo al simbolismo otorgado a los distintas estructuras arquitectónicas. De esta manera, el mensaje del programa iconográfico ideado queda reforzado.

La cúpula, conexión entre el mundo terrenal y lo divino, alberga las imágenes con un significado menos explícito, con mayor carga simbólica. Las cuatro pechinas sirven de descanso a la cúpula. Sus escenas muestran acontecimientos divinos en la vida de los hombres. Se sitúan éstas así, simbólicamente, a medio camino entre el mundo celestial de la cúpula y el terrenal situado unos metros más abajo, la feligresía (Fig. 230).

Los actos centrales de la vida de la Virgen servirían para este propósito. Consigue el artista así potenciar la figura de la Virgen María como fundamental en la Historia de la Salvación. La ermita de San Juan de Almagro se levanta pues como ejemplo barroco de religiosidad popular, reflejo claro de los postulados tridentinos imperantes en la España de inicios del siglo XVII²⁷².



Figura 230.- Disposición de la iconografía atendiendo a lo simbólico en la arquitectura.

²⁷² Consúltense el capítulo dedicado a la provincia de Ciudad Real.



Figura 231.- Iglesia de San Agustín. Situada junto a la emblemática plaza mayor de Almagro.

IX.11. ALMAGRO. IGLESIA DE SAN AGUSTÍN

IX.11.a. Localización de la obra. Su entorno

Junto a la monumental plaza de la ciudad de Almagro, en una de sus esquinas, sobresalen orgullosas las torres de una de las iglesias más emblemáticas de la localidad. La Iglesia llamada del Santísimo Sacramento, más conocida como Iglesia de San Agustín, es para muchos paradigma de templo barroco (**Fig. 231**).

Fue fundada por la familia de los Figueroa, según reza en legajos, el día 22 de Enero de 1625²⁷³. No fue fácil la edificación del templo por problemas con los jesuitas de Almagro²⁷⁴. Por fin las obras del templo, que en sus orígenes presentaba unas dimensiones más reducidas que las actuales, finalizan el año 1707. Los

²⁷³ Según las publicaciones consultadas varía la fecha de fundación del templo. **Cfr.** HERRERA MALDONADO, E. "El Barroco", *La provincia de Ciudad Real III. Arte y cultura*. Excma. Diputación provincial de Ciudad Real. Albacete 1992, (p. 144) con VV.AA. *Castilla La Mancha nuestro patrimonio*, coord. Diego Pérís Sánchez. Servicio de publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla La Mancha. Toledo 1995 (p. 113)

²⁷⁴ VV.AA., *Almagro. Arquitectura y Sociedad*. Coord. Diego Pérís Sánchez. Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla La Mancha. Toledo 1993 (p. 230).

trabajos fueron llevados a cabo por los mismos frailes agustinos, siendo su máximo responsable Fray Francisco de los Santos²⁷⁵. Los frailes regentaron el templo hasta la desamortización de Mendizábal en el siglo XIX. En la actualidad el centro está desacralizado utilizándose como espacio para exposiciones.

La fachada principal se presenta con forma rectangular a modo de retablo (**Fig. 232**). En los laterales de la misma encontramos dos torreones de grandes proporciones con su último cuerpo ciertamente achatado. La portada presenta dos columnas a cada lado de la puerta coronada ésta por un arco de medio punto. Las columnas parecen soportar un relieve, a modo de cornisa, sobre el que se asienta el segundo piso. En esta segunda altura encontramos un edículo²⁷⁶ con la representación de dos ángeles sosteniendo una custodia.

El templo es de tradición jesuítica con planta de cruz latina. Iglesia tipo salón



Figura 232.- Fachada y vista lateral del edificio conocido como la Iglesia de San Agustín también llamada del Santísimo Sacramento.

²⁷⁵ HERRERA MALDONADO, E. *La provincia de Ciudad Real III., Arte y Cultura*. Ed. Excma. Diputación de Ciudad Real 1992, (p. 144). Aparece un Padre Fray Francisco de los Santos como responsable del programa iconográfico de los frescos que realizó *Lucas Jordan* de 1692 a 1693 en la escalera principal del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

²⁷⁶ Templete que sirve de tabernáculo, relicario, etc.

con la nave principal con bóveda de cañón dividida en cuatro tramos por arcos fajones. En cada tramo, en sus extremos se abren sendos lunetos con ventanas en ellos. Adosadas a los laterales de la nave principal encontramos otras dos naves contraídas. Estas naves laterales se estructuran en dos pisos, con capillas en la planta baja y tribunas en la parte superior.

Desemboca la nave principal en el crucero. Éste se corona con cúpula de media naranja apoyada en anillo moldurado con decoración de ovas. El presbiterio es de planta rectangular y testero plano con camarín adosado. A los pies de la planta un gran arco carpanel, que le sirve de sustento, separa el coro del resto de la nave.

El alzado realizado con pilastras toscanas sostiene un doble entablamento dando esbeltez al conjunto. Llama la atención la profusa decoración del interior. La luz y el colorido forman una atmósfera que parece ser influencia directa de la decoración barroca andaluza.

IX.11.b. Descripción de la obra

Las pinturas cubren los techos y paredes de la entrada, coro, bóvedas, brazos y capillas laterales así como la cúpula y el ábside (**Fig. 233**). Los murales en su conjunto producen un efecto de teatralidad derivado del juego de luces y sombras dominante en el interior del templo. Éste queda así convertido en un auténtico lugar de fantasía donde el creyente entra y parece estar en la gran sala de cualquier palacio.

La obra mural en los conventos, concretamente en los agustinos, era llevada a cabo mediante la colaboración de los mismos frailes. A menudo estos religiosos eran enseñantes en las escuelas religiosas locales. De todas formas, hoy día desconocemos los nombres de los artistas responsables de estas pinturas.

Para la elaboración de los programas iconográficos utilizaban como modelos estampas de libros y grabados, adaptándolos a las tradiciones y características de

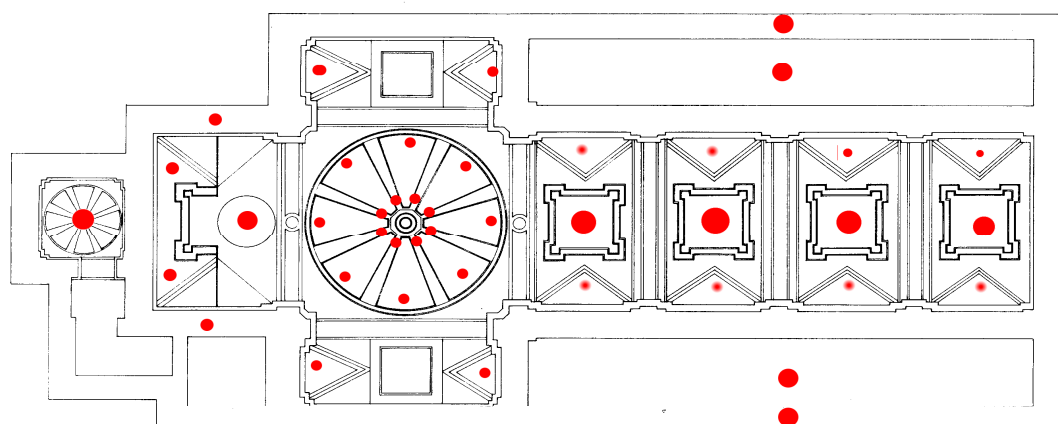


Figura 233.- Plano del techo de la nave. Cuatro tramos con cubierta de bóveda de cañón con arcos fajones y lunetos, desembocan éstos en el crucero en una cúpula de media naranja. Las pinturas cubren, señalado por los puntos rojos, los techos y paredes de la entrada, bóveda, capillas laterales y cúpula.

cada lugar²⁷⁷. La técnica al temple utilizada en estas pinturas mezcla los pigmentos con colas naturales aplicándose posteriormente sobre un enlucido de yeso y la misma cola²⁷⁸. Para llevar a buen fin la técnica, en ocasiones, la pared se humedecería con baños de agua de cal.

Se aplica en estos murales los nuevos valores del modelado en las figuras con el claroscuro además de presentar la tercera dimensión al espectador mediante leyes perspectivas. Los colores oscuros son los primeros que el artista coloca en la zona correspondiente. En segundo lugar se aplican las tonalidades medias para acabar definiendo las luces con los valores más claros. En el dibujo base, las partes correspondientes al claroscuro, el artista las construye difuminando con suavidad la pincelada.

La decoración mural del templo configura un programa perfectamente

²⁷⁷ Consultar apartado correspondiente a “del siglo XIII al XVIII. Notaciones sobre la provincia de Ciudad Real: Historia, Cultura y Arte

²⁷⁸ BRUQUETAS GALÁN, R. *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*. Fundación de apoyo a la historia del arte hispano. Madrid 2002 (p. 403)

ordenado depositario de la tendencia decorativa que a partir de la segunda mitad del *Seiscientos* rompe con la austeridad y escasez ornamental sostenida por el estilo herreriano²⁷⁹. Un programa iconográfico que utiliza para transmitir su mensaje elementos varios: meramente decorativos como son grutescos, roleos y sartas, en segundo lugar imágenes simbólicas y por último representaciones de personajes y escenas.

- *La cúpula*

Comenzaremos nuestra descripción por la cúpula, elemento protagonista en las iglesias barrocas. Alegoría del mundo celestial²⁸⁰, el artista centra en ella los motivos con mayor carga simbólica²⁸¹ (Fig. 234). Ejemplo de Barroco fundamentalmente decorativo, se divide en ocho plementos con fondo blanco separados por franjas fondo color tierra. El artista decora la cúpula con grutescos.



Figura 234.- Vista general de la cúpula del templo.

²⁷⁹ VV.AA. *Almagro. Arquitectura y sociedad*. Coord. Diego Pérís Sánchez. Ed. Servicio de publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla La Mancha. Toledo 1993 (p. 233)

²⁸⁰ Consúltase el apartado dedicado al Santuario de Nuestra Señora de las Virtudes en Santa Cruz de Mudela.

²⁸¹ La intención del artista queda reforzada por la carga simbólica que la cúpula, como elemento arquitectónico relacionado con el mundo celestial, posee.

Los que ocupan los plementos quedan rematados en su parte superior con veneras o elementos antropomórficos. En las franjas separadoras los grutescos parecen haber sido esgrafiados en la superficie de almagra (Fig. 235). La linterna de la cúpula se sustituye por una yesería cromada encuadrada dentro de una forma octogonal..

Los grutescos se componen fundamentalmente de elementos vegetales. Lo vegetal, considerado simbólicamente expresión de la fugacidad de la vida terrena, tiene a nuestro entender en este caso un significado distinto. El artista simbolizaría con ello la multiplicidad de los hijos de Dios²⁸². Entre la tupida maraña del conjunto advertimos visualmente otros motivos distinto del vegetal (Fig. 235).



Figura 235.- Detalle de uno de los plementos de la cúpula. Los grutescos.

El artista dedica el conjunto de la cúpula al ensalzamiento simbólico de la figura de Cristo como cabeza y pastor del pueblo de Dios. Encontramos, entre los elementos y roleos vegetales, representaciones tales como un Cáliz²⁸³ como alegoría de la Eucaristía y la Redención; un pez²⁸⁴ haciendo mención a la fuerza de Cristo frente al pecado; un ancla²⁸⁵ como alegoría de Salvación, el Cordero Místico con los sellos del Apocalipsis, una corona. En el centro de la bóveda encontramos una forma escultórica representando a una paloma²⁸⁶ como portadora de Paz o

²⁸² CIRLOT, J. E. *Diccionario de Símbolos*. Ed. Labor, Barcelona 1995 (p. 457).

²⁸³ BALDOCK, J. *El Simbolismo Cristiano*. Ed. EDAF, Madrid 1992 (p. 117). Un símbolo a la vez de Eucaristía y Redención.

²⁸⁴ BALDOCK, J. *Op. cit.*, (p. 137). Un símbolo estrechamente vinculado al agua, una fuerza vital entre el caos de las aguas. La fuerza de Cristo frente al pecado del Hombre.

²⁸⁵ CIRLOT, J. E. *Op. cit.*, (p. 67). El cristiano anclado en el buen y seguro puerto cuando llega a Dios),

BALDOCK, J. *Op. cit.*, (p. 113).

²⁸⁶ CIRLOT, J. E. *Op. cit.*, (p. 353).

BALDOCK, J. *Op. cit.*, (p. 135).



Figura 236.- Una de las pechinas en el crucero del templo con la representación de San Fulgencio.

alegoría del Espíritu Santo.

- *Las pechinas*

La cúpula queda apoyada sobre cuatro pechinas. Cada una de ellas presenta pintura sobre lienzos, pegados posteriormente al paramento, enmarcadas por moldura de estuco²⁸⁷. Acompañan los cuatro retratos decoraciones vegetales: roleos entrelazados, en tonos naranjas y verdes, descubriendo símbolos varios entre la maraña así formada (Fig. 236).

En los lienzos reconocemos personajes notables de la orden agustina. Rostros inmóviles y en actitud mística. Reconocemos a San Fulgencio, según reza la leyenda bajo la pintura (S. Fulgentius Epus, ruspensis)²⁸⁸. Se presenta al santo escribiendo sobre un libro inspirado por la divinidad, representada ésta por seres

²⁸⁷ En la iglesia de San Agustín podemos contemplar varios ejemplos de *marouflage*.

²⁸⁸ Se convirtió San Fulgencio en el predicador más famoso de su tiempo reconociéndole la Iglesia más tarde este mérito incluyendo textos suyos en la *Liturgia de las horas*

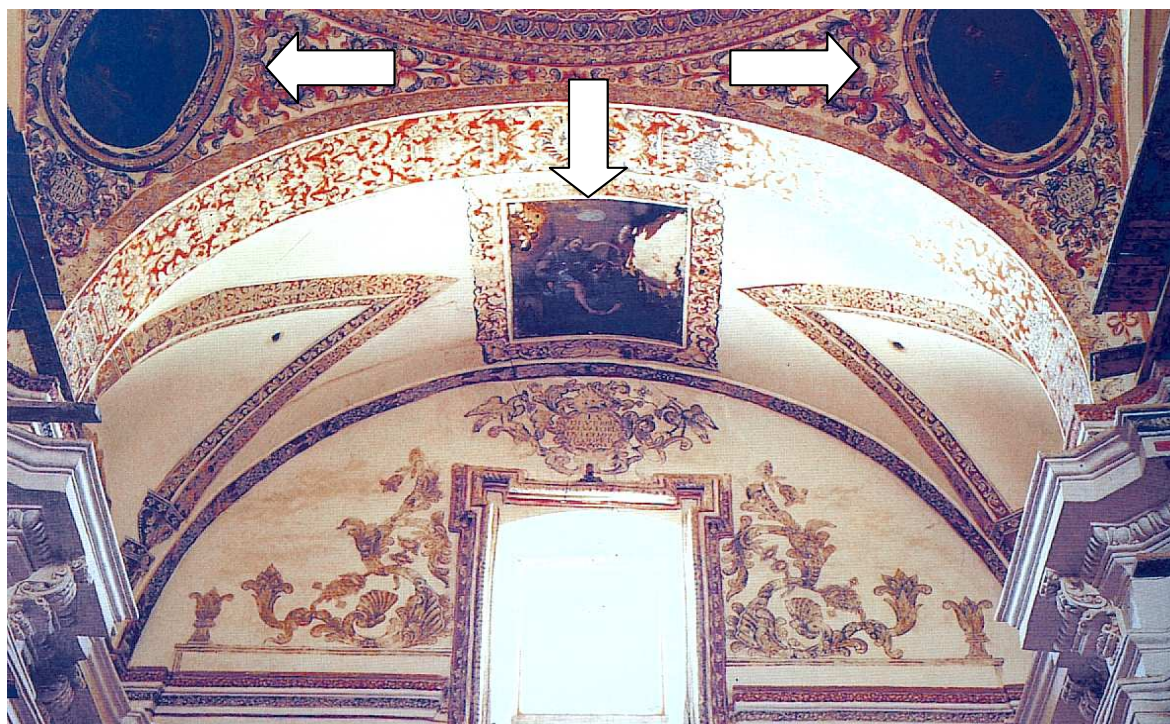


Figura 237.- Bóveda del crucero perteneciente al lado del evangelio. Telas pintadas al óleo para su posterior “pegado” a la pared, habitual en el barroco.

alados (Fig. 236).

- *Brazos de crucero*

Aquí encontramos la decoración mural en las flechas de los arcos, bóvedas e intradós de los dos arcos torales. Sendos ventanales enmarcados con estucos coloreados quedan flanqueados por pinturas a modo de roleos. Sobre las mismas ventanas una inscripción enmarcada dentro de una maraña de elementos vegetales donde también adivinamos figuras de aves (Fig. 237).

Las bóvedas se rematan lateralmente con sendos lunetos. Éstos quedan bordeados con franjas pintadas con grutescos sobre fondo anaranjado a modo de esgrafiado. El centro de las bóvedas presenta nuevos lienzos con forma rectangular pegados al techo dentro de un marco pintado a base de roleos. En los lienzos se narran dos escenas de la vida de San Agustín (Fig. 238); en el lado del evangelio *el lavatorio de los pies del peregrino*²⁸⁹ y en el lado de la epístola *la visión de San*

²⁸⁹ Se representa la instauración del rito del lavatorio de pies por San Agustín como recordatorio del lavatorio de pies hecho por Cristo a los apóstoles.

Agustín²⁹⁰. La rosca de los arcos torales queda decorada pictóricamente con guirnaldas de flores, frutas y hojas. El intradós de estos mismos arcos remata su clave por un estuco coloreado.

En la parte inferior de los paramentos exteriores laterales, flanqueando el presbiterio, se encuentran situadas sendas hornacinas. En su día servirían para el alojamiento de figuras de bulto redondo. Destacamos en ellas la decoración mural de su fondo. Pintura de dibujo modular en colores azul, rojo y ocre llenando la superficie (**Fig. 239**). Los escasos restos de capa pictórica nos descubren en la zona exterior arquitectura ficticia, constituida por un par de columnas a cada lado de la hornacina



Figura 239.- Pinturas de las bóvedas del crucero. Roleos y guirnaldas de frutas caracterizados por un dibujo poco cuidado.

sustentando un arco de medio punto que coronaría el hueco de ésta.

- *El presbiterio*

El arco triunfal es un arco carpanel que indica en su intradós que fue “reedificado el año 1800”. Su decoración se compone únicamente de un par de guirnaldas encuadradas dentro de sendos elementos escoltando un motivo floral. El conjunto está ejecutado en tonos



Figura 238.- Hornacina en el lateral del presbiterio.

²⁹⁰ Mientras caminaba por la playa San Agustín sumido en el entendimiento del misterio de la Santísima Trinidad, se encontró con un niño tratando de meter el agua del mar dentro del hoyo.

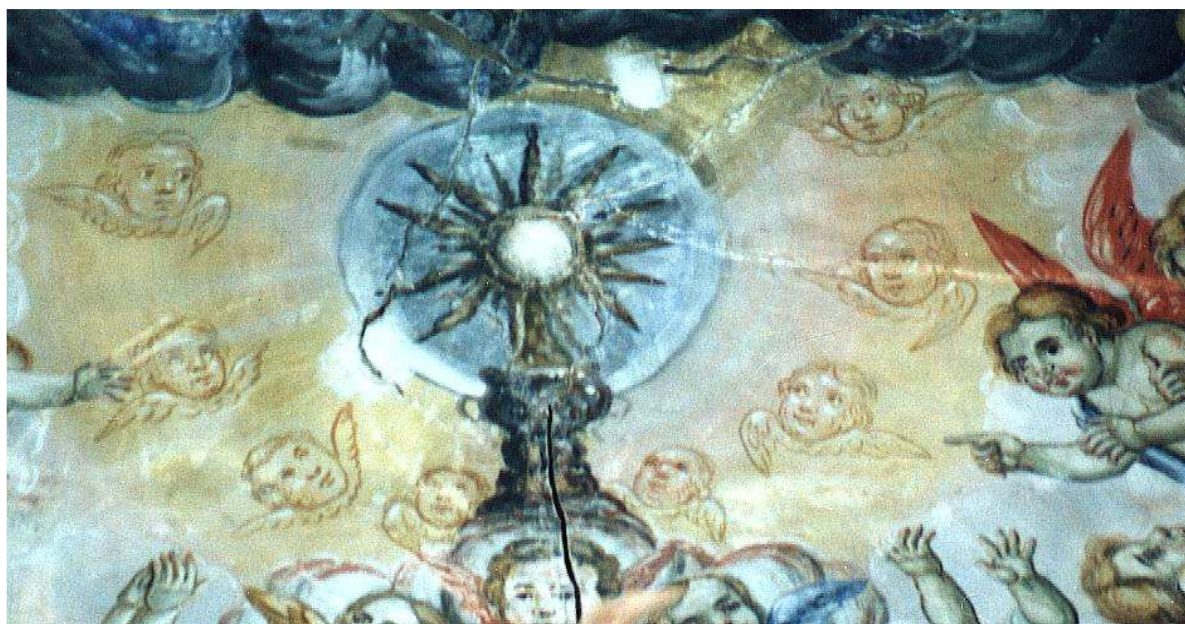


Figura 240.- Techo del presbiterio. Exaltación del Santísimo Sacramento.

violáceos²⁹¹.

En el **techo** encontramos un conjunto pictórico que une belleza cromática e importancia iconográfica. Situamos aquí el centro y la intencionalidad del artista a la hora de diseñar el programa iconográfico en su conjunto. Este espacio tiene como misión la exaltación del Santísimo Sacramento (**Fig. 240**). El pintor representa en torno a una custodia, portando la sagrada forma, motivos tales como unas espigas²⁹², aludiendo a la fecundidad del sacramento, racimos de uvas²⁹³ simbolizando la transformación espiritual del Hombre.

La custodia aparece rodeada por un elemento de arquitectura ficticia, tal que una balaustrada, y escoltada por un grupo de ángeles que la contemplan; entre estos ángeles podemos reconocer el tetramorfos. San Mateo está representado por el ángel, San Juan por el águila, el león San Marcos y el toro San Lucas.

Hermoso ejemplo de pinturas al temple. Murales donde encontramos representada arquitectura clásica, motivo pictórico traído por los artistas italianos a

²⁹¹ Podemos entender, aunque no tenemos certeza de ello, que la reconstrucción del arco fue necesaria por los destrozos que el terremoto de Lisboa de 1755 pudo causar en el mismo.

²⁹² CIRLOT, J. E. *Op. cit.* (p. 195). Como imagen de fecundidad del Sacramento.

²⁹³ BALDOCK, J. *Op. cit.* (p. 148). Recordando el proceso en donde la uva se transforma en vino.

España²⁹⁴); trampantojos, roleos de hojas y sargas de frutos dominando el total del programa iconográfico. Estucos policromados estructuran el conjunto a modo de escenario donde actúan numerosos angelotes con un papel definido dentro del conjunto. La pintura de frutos, la vegetal en su conjunto, más allá de la estricta decoración nos recuerda la reflexión recogida en el evangelio: "...la semilla tiene que morir para dar fruto...". La semilla que se encuentra en el interior de los frutos, que sería Nuestro Señor Jesucristo, que muere por nosotros²⁹⁵

Los paramentos laterales tienen como protagonistas a cuatro mujeres del Antiguo Testamento ateniéndonos a la leyenda bajo la representación de cuatro imágenes femeninas. En el lado del evangelio, en la parte superior la figura de *Ruth* y en la inferior *Judith* (Fig. 241). En el lado de la epístola arriba encontramos la imagen de *Raquel*, bajo esta figura la representación de *Jahel* (Fig. 242).

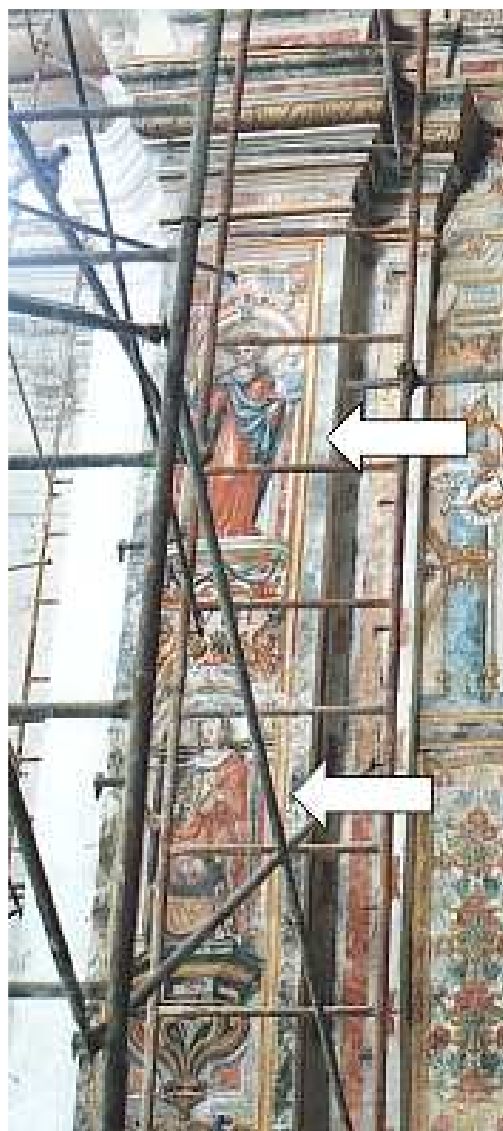


Figura 241.- Presbiterio. Lateral lado del evangelio. Encontramos dos figuras femeninas que corresponden, arriba, Ruth y abajo Judith.

La aparición en el programa iconográfico del presbiterio de estas representaciones bíblicas respondería a la corriente pictórica que en los últimos años del siglo XVII irrumpe en Europa y particularmente en España. Como resultado del Concilio de Trento se producen profusamente imágenes pictóricas que tenían

²⁹⁴ Consultar capítulo "Notaciones Sobre La Provincia De Ciudad Real: Historia, Cultura Y Arte".

²⁹⁵ CIRLOT, J. E. *Op. cit.* (p. 209).



Figura 242.- Presbiterio. Paramento correspondiente al lado de la epístola. Identificar las figuras correspondientes a Raquel arriba y Jahel abajo.

como protagonistas figuras del Antiguo Testamento²⁹⁶. Después del Concilio tridentino se interpreta el Antiguo Testamento como anticipación de los hechos narrados en el Nuevo. El artista en nuestra Iglesia de San Agustín aprovecha este hecho utilizando las imágenes femeninas para que sirva de alegoría para las virtudes marianas.

La imagen de *Ruth* hace referencia al linaje del rey David. Genealógicamente *Ruth* es ascendiente de la Virgen María y, por tanto, de Cristo. Anticipa simbólicamente la fidelidad²⁹⁷. *Judith* simboliza la templanza. A sus pies el artista coloca la cabeza del soberbio caudillo sirio *Holofernes* al que decapitó tras resistirse a su seducción²⁹⁸. El personaje de *Judith*, es el de la mujer fuerte por excelencia. La heroína judía recurrió a su coraje, ingenio y belleza para, aún a riesgo de la propia vida, dar muerte al enemigo de su pueblo. La figura de *Judith*, además de símbolo de la Iglesia triunfante²⁹⁹, de la Virgen María o alegoría

²⁹⁶ BORNAY, E. *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*. Ensayos de Arte Cátedra. Madrid 1998, (p. 11).

²⁹⁷ Ruth no va a abandonar a su suegra Noemí cuando ésta regresa a Israel. Este testimonio de fidelidad para el pueblo judío tiene gran importancia. Huyó Ruth de la seguridad que habría supuesto para su vida el abandonar a su suegra en su regreso a Belén.

²⁹⁸ Es en el Renacimiento cuando podemos encontrar la representación de la imagen de Judith en solitario con los atributos de la espada de la Justicia y la cabeza de Holofernes.

²⁹⁹ En plena Contrarreforma, Judith simboliza el triunfo del Bien sobre el Mal. Se entiende del Papado sobre el protestantismo.



Figura 243.- Presbiterio. Paramento lateral superior. “Ave María”, arquitectura ficticia y trampantojo. En definitiva, el Barroco.

de determinadas virtudes como la justicia, humildad y castidad, ha sido también utilizada a lo largo de la historia del arte como símbolo político, símbolo de la “*mujer fuerte*” y “*mujer fatal*”³⁰⁰ (Fig. 241).

En el lateral correspondiente al lado de la epístola, en su parte superior, encontramos la imagen de *Raquel*. Heroína israelita representada con un cántaro en la mano derecha³⁰¹. En la parte inferior de este paramento el artista plasma a *Jahel*³⁰² (Fig. 242)

Complementa esta iconografía el artista distribuyendo de manera ordenada grupos de ángeles portando en sus manos advocaciones marianas en latín tales como en la pared izquierda: “Ave María” (Fig. 243), “Tota Pulchra es”, del presbiterio y en el lado derecho “Gratia Plenam” (Fig. 244), “Pulchra ut Luna et Electa ut Sol”. Acompañan a los motivos descritos otros como arquitectura ficticia y trampantojos representando grandes cortinajes.

³⁰⁰ BORNAY, E. *Op. cit.* (p. 41).

³⁰¹ *Raquel* anticipa la escena de la visitación, y prefigura la victoria frente al pecado

³⁰² Simboliza este personaje el valor humano para los judíos por haber matado al cananeo *Sisara* que era declarado enemigo de los israelitas.



Figura 244.- Presbiterio. Festival de luz y color de influencia andaluza.

Descubrimos igualmente en ambos paramentos laterales del presbiterio grandes superficies sin pintar cortando de manera brusca la capa pictórica. Estas lagunas corresponden al hueco dejado por el retablo que la iglesia poseía. El retablo, salvado de la quema tras la Desamortización para así obtener el oro con el que se había construido, no pudo resistir el embate de la guerra civil española. Se perdió para siempre en este período como otras muchas obras de arte de la provincia de Ciudad Real³⁰³.

Pensamos pues en las pinturas del presbiterio, concretamente en estos paramentos laterales, relacionadas directamente con el retablo que había aquí emplazado. La iconografía de los murales seguramente tendría relación con los órdenes arquitectónicos y decoración que el retablo poseyera.

- *Bóveda principal y Coro*

La bóveda principal se divide en cuatro tramos a través de arcos fajones. A los lados se abren otros tantos pares de pechinas con una ventana en cada uno que suministra luz al interior. Cada uno de estos tramos sirve para colocar de nuevo,

³⁰³ VV. AA. *Op. cit.* Coord. Diego Peris Sánchez, (p. 230)



Figura 245.- Vista de la bóveda principal con el coro al fondo.

como en el caso de los brazos del crucero, grandes lienzos pegados al techo (**Fig. 245**). Encontramos en estos lienzos nuevamente escenas de la vida de San Agustín. “La revelación del Santísimo Sacramento”³⁰⁴, “El éxtasis de San Agustín”³⁰⁵, “San Agustín venciendo a las Herejías”³⁰⁶, “La Lección Magistral de San Agustín”³⁰⁷.

Los lienzos quedan enmarcados con estucos coloreados. Los elementos arquitectónicos de la bóveda quedan resaltados con el uso de franjas con fondo de almagra. La decoración con roleos, grutescos y módulos simula estar esgrafiada sobre el fondo rojizo. Los volúmenes en los dibujos bien definidos se plasman utilizando pinceladas grises. En todos estos remates se hace uso mayoritario del elemento vegetal (**Fig. 245**).

³⁰⁴ Dice San Agustín en su libro *Las Confesiones* refiriéndose al Espíritu Santo: “desde que te conocí enviaste sobre mí unos rayos de intensa luz que reforzaban la debilidad de los ojos de mi mente”.

³⁰⁵ En *El libro de Las Confesiones* también escribe San Agustín: “A veces me introduces en un ambiente de efecto tan íntimo y desacostumbrado, y me haces experimentar una dulzura tan inefable...”

³⁰⁶ San Agustín rebatiendo a los herejes maniqueos y otros seguidores del “donatismo”.

³⁰⁷ HERRERA MALDONADO, E. *Op. cit.*, (p. 147). Se ensalza así el sermón como momento culminante en la misa. Práctica realizada con asiduidad por San Agustín.

- *Bóveda del sotacoro y galerías laterales*

El colorido de nuestras pinturas presenta una clara influencia andaluza. Colores vivos teniendo papel protagonista en todo el templo la luz. Azules y bermellones destacan su viveza junto a la proliferación de formas. La máscara ornamental desplaza a cualquier consideración estructuralista. El repertorio decorativo viene a ser una subversión del lenguaje clásico. Su exaltación supone un nuevo uso de las órdenes y de las proporciones. Todo el conjunto parece participar de la cultura rococó que en el siglo XVIII comienza a triunfar en Europa (**Fig. 246**).

Algunos autores avanzan la idea de que los artistas que realizan las pinturas de San Agustín son los mismos que trabajan en la capilla de Nuestra Señora de los Remedios, en la cercana ermita de San Juan³⁰⁸. La influencia decorativa parece evidente pero, con toda humildad, no acabamos de ver la misma mano. Tomando como criterio la factura de la obra, las pinturas realizadas en la Ermita poseen un dibujo y acabado plástico de menor calidad que las que encontramos en esta iglesia de San Agustín³⁰⁹.

Ya hemos mencionado desconocer la autoría de la obra. En cualquier caso son comprobables tres maneras distintas a la hora de abordar el programa iconográfico en el templo. Las tres zonas a las que nos referimos son: la cúpula con las pechinas y brazos laterales del crucero, una segunda zona estaría constituida por la bóveda de la nave central y las de las galerías laterales además del coro y sotacoro. Por último indicaríamos las pinturas del ábside con



Figura 246.-Aspecto bóvedas laterales.

³⁰⁸ HERRERA MALDONADO, E. *La provincia de Ciudad Real III, Arte y Cultura*. Ed. Excma. Diputación de Ciudad Real 1992, (p. 147)

³⁰⁹ Consúltese el apartado dedicado a la ermita de San Juan en Almagro

su bóveda y paramentos exteriores y laterales además de las capillas de los corredores adjuntos a la nave central.

El criterio que hemos seguido para esta distinción se basa en el tratamiento del dibujo así como los colores utilizados. En el primer agrupamiento formado por los *murales situados en la cúpula, las pechinas y los brazos laterales del crucero* encontramos pinturas coloristas adoleciendo, a nuestro entender, de cierto dominio técnico. Con finalidad casi exclusivamente decorativa y aparente soltura en la pincelada se observa un dibujo poco cuidado y de perfiles inconcretos. La indefinición queda salvada por la distancia que separa al espectador de la obra. Igualmente, queda disimulada la pobreza técnica con el cromatismo vivo y atrevido que utiliza el artista en estas superficies (**Fig. 247**).

En la bóveda de la nave principal y las de las galerías laterales así como en el coro y techo del sotacoro domina el motivo decorativo en colores planos. Utiliza el artista fondo de almagra para con un gris modelar los roleos y grutescos que encontramos (**Fig. 247**). Son pinturas que compensan su aparente simplicidad icónica



Figura 247.- Pinturas en el sotacoro. Dibujo muy cuidado y repetitivo basado en roleos sobre fondo de almagra. Imagen del año 1993, antes de su restauración.

con un exquisito dibujo y una cuidada técnica. El resultado es una decoración elegante y sobria, sin recargamientos aparentes, que utiliza como excusa para su emplazamiento elementos arquitectónicos tales como arcos fajones, lunetos o crucería en las bóvedas.

Dejamos para el final las pinturas que encontramos en la bóveda y paramentos exteriores y laterales del ábside así como en las capillas de las galerías laterales. Pinturas donde el elemento antropomórfico es protagonista. Los colores son vivos y luminosos. Su programa iconográfico

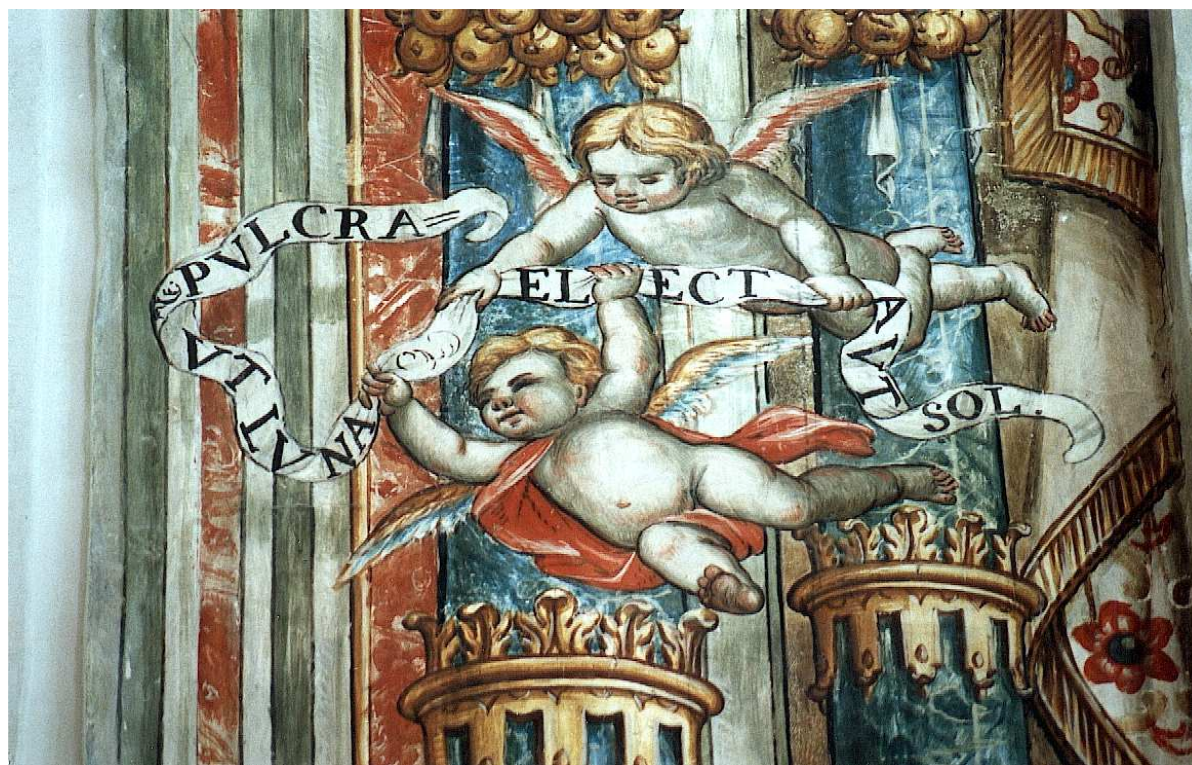


Figura 248.- Pinturas en el presbiterio. Técnica y colorido al servicio de la expresividad. Calidad pictórica.

es el más variado tanto en su contenido como en los recursos decorativos y plásticos introducidos tales como roleos, guirnaldas, trampantojos o elementos arquitectónicos ficticios (Fig. 248).

IX.11.c. Estado de conservación

El año 1993 se llevaron a cabo en la iglesia trabajos de conservación y restauración realizados por una empresa de restauración y conservación de Madrid encaminados, entre otras cosas, a eliminar las deficiencias constructivas que afectaban seriamente la integridad de la obra mural. El templo presentaba problemas estructurales y de estabilidad provenientes de daños causados con toda probabilidad por un movimiento sísmico³¹⁰. Como en otros tantos casos en nuestro trabajo de tesis tenemos que hacer referencia a los destrozos causados por el terremoto que tuvo como epicentro Lisboa el año 1755³¹¹ (Fig. 249).

³¹⁰ VV AA. *Castilla La Mancha nuestro patrimonio*. Coordina: Diego Péris Sánchez. Servicio de publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla La Mancha. Toledo 1995 (p.)

³¹¹ Consultar el texto dedicado a la ermita de San Juan en Almagro y el Santuario de las Virtudes en Santa Cruz de Mudela, entre otros.

Con esta intervención se consolidó la estructura del crucero, cúpula y bóvedas. Se eliminó la presión excesiva sobre los muros del templo. Esta presión amenazaba con derrumbar el inmueble. Al mismo tiempo se conseguía preservar los paramentos que sirven de soporte a las pinturas³¹².

Apuntaremos también la pérdida de capa pictórica como otro de los aspectos de deterioro más relevantes apreciable en el conjunto de los murales. Las causas que explicarían este hecho serían diversas, apuntando desde una deficiente aplicación técnica del color por parte del artista, pasando por el deterioro químico de los pigmentos o causas antropogénicas tales como la colocación de elementos extraños

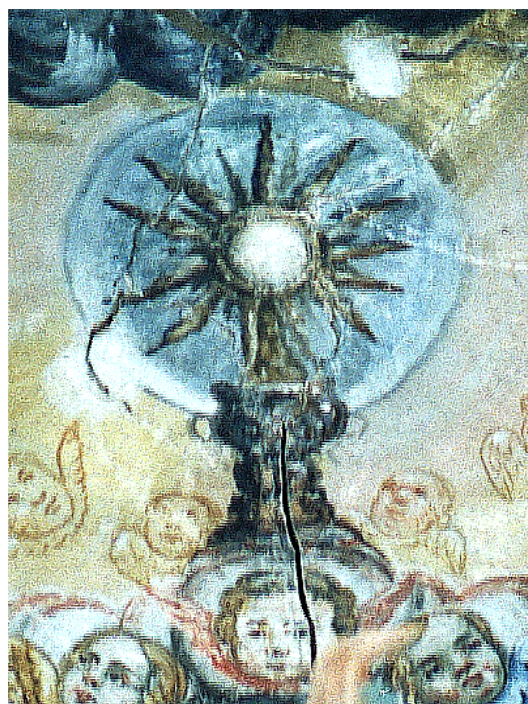


Figura 249.- Punto central de la cúpula del presbiterio. En la imagen de la custodia se observa la huella dejada por el terremoto de 1755.

a las pinturas que han deteriorado gravemente los muros³¹³.



Figura 250.- Pérdida de capa pictórica.

La pérdida de capa pictórica ha sido tratada en las pinturas (**Fig. 250**). La solución adoptada ha consistido, de forma mayoritaria, en reintegrar la capa pictórica mediante trazos rectos y firmes de color puro aplicados con técnicas al agua. Por estar estos trazos cruzados entre sí denominamos a este tipo de reintegración *tratteggio* (**Fig. 251**). Para aplicar el *tratteggio* se parte de una base de color claro para

³¹² VV. AA. *Op. cit.* Coord. Diego Pérís Sánchez. (p. 114)

³¹³ Cables, alcayatas, plataformas de tubos fluorescentes y otros.

posteriormente aplicar las líneas.

IX.11.d. Conclusión

Tras el Concilio de Trento el uso de las imágenes en las iglesias se hace habitual. Con ellas se adoctrinaba al pueblo además de exaltar la función terrenal de la Iglesia y poner de manifiesto su poder. La repetitiva iconografía popularizaba un tema o motivo combatiendo de paso las herejías que circulaban en la época. El templo de San Agustín se convierte en un lugar de ensalzamiento de la Eucaristía y su realidad frente al ataque de los protestantes a la misma.



Figura 251.- Aplicación de *tratteggio* en la zona inferior de los laterales del presbiterio.

Después de las disputas iniciales por la construcción de la iglesia entre la Compañía de Jesús y los agustinos³¹⁴, ésta se convierte en testimonio gráfico de la

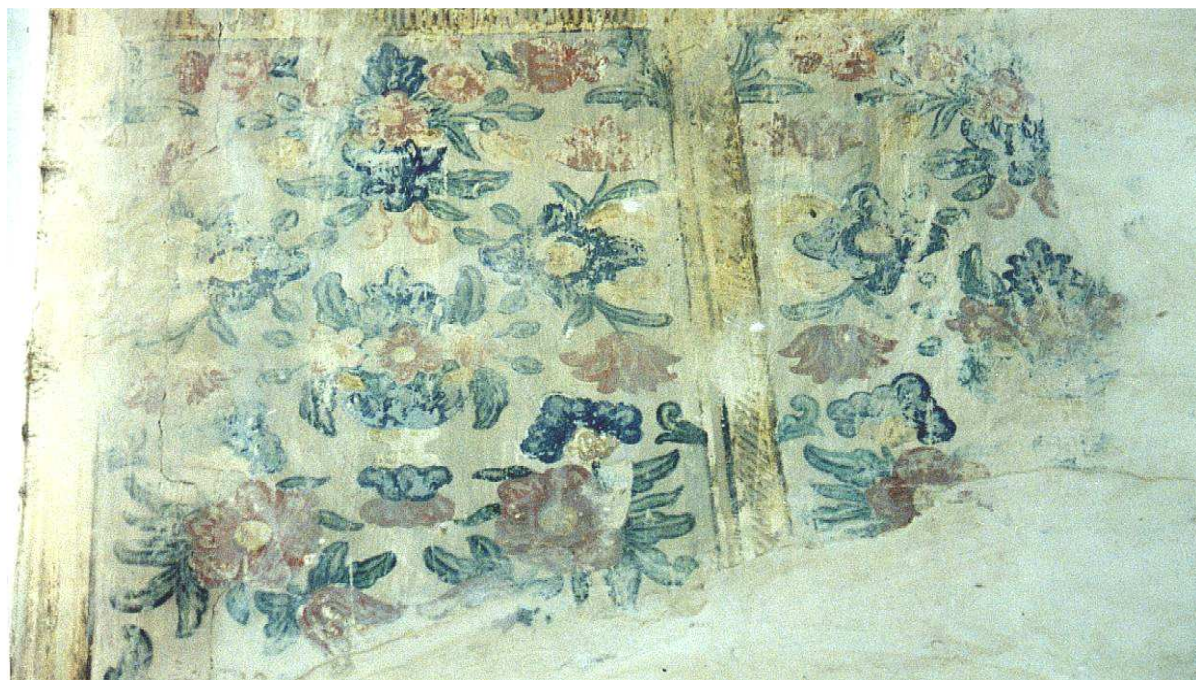


Figura 252.- Pinturas en las capillas de las galerías laterales. Los colores aparecían deteriorados.

³¹⁴ BARRANQUERO CONTENTO, J. J. *Conventos de la provincia de Ciudad Real*. Diputación provincial de Ciudad Real. Ciudad Real, 2003 (p. 108)

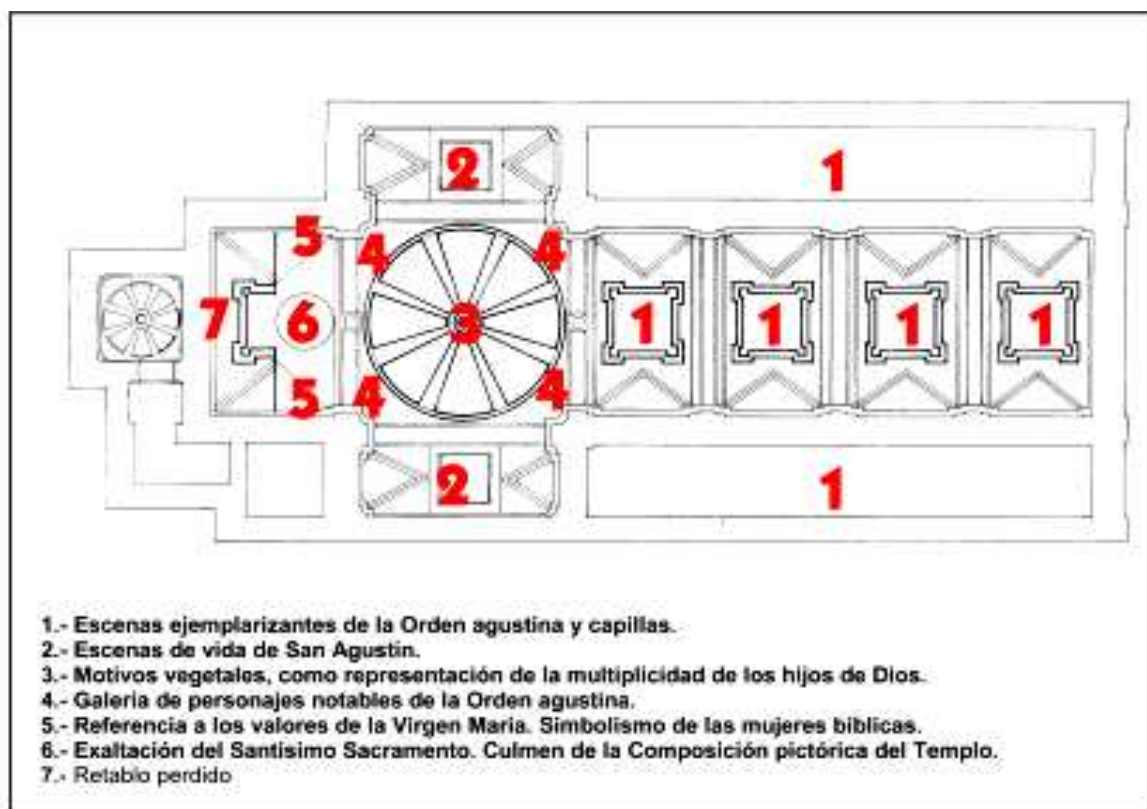


Figura 253.- Situación de los distintos elementos que intervienen en la composición de las pinturas de la Iglesia.

distinta concepción litúrgica de unos y otros. Los jesuitas, más reflexivos e introspectivos en la Fe, apuestan por una decoración sobria y poco colorista³¹⁵. Los agustinos al contrario, de espíritu más abierto y popular, aplican la decoración con colores vivos y composiciones luminosas y dinámicas.

La disposición de la iconografía en la iglesia no ha sido hecha al azar. Para alcanzar un mensaje único es imprescindible estudiar la relación de las imágenes con los elementos arquitectónicos del edificio (Fig. 253).

El espacio celestial queda atribuido simbólicamente en arquitectura a la cúpula. La simbología cristológica queda albergada en la cúpula de mayores dimensiones, elevación central de la cruz latina que marca la planta. En la pequeña cúpula del presbiterio encontramos el motivo central de todo el programa pictórico dando nombre al templo, la exaltación del Santísimo Sacramento. Son los espacios

³¹⁵ Tenemos un ejemplo cercano en la iglesia de San Bartolomé en esta misma localidad de Almagro. La decoración pictórica se muestra escasa restringiéndose la mural a detalles muy discretos en la sacristía.

reservados a la máxima espiritualidad y misticismo. El espectador mira arriba para su contemplación.

San Agustín se nos presenta como el ejemplo de conducta en Cristo, en su cruz. Las imágenes de su vida se introducen en la bóveda, con gran formato y bien visibles desde el suelo sobre la réplica de la cruz latina que marca la planta. Santos padres agustinos, retratados en las pechinas, sirven de nexo y punto de encuentro entre la vida de San Agustín y el mundo de Cristo representado simbólicamente en la cúpula del crucero.

Para otro de los temas claves en la doctrina tridentina, la Virgen María, se reserva el resto del presbiterio. Bajo la pintura que exalta la Eucaristía, las advocaciones marianas y representaciones de mujeres bíblicas, dan fe de ello.

Podríamos descubrir el razonamiento programático intentando resumirlo con estas palabras: Con el ejemplo de San Agustín unido a Cristo (nave principal-crucero- cúpula), accedemos al conocimiento de Dios (ábside) a través de la Virgen María (paredes laterales el presbiterio) y el misterio eucarístico (cúpula presbiterio). Algo parecido se nos antoja se debió perseguir en su día.

La arquitectura ficticia, los trampantojos y los roleos podemos verlos en los escenarios efímeros presentes en las grandes fiestas que el poder político de la época organizaba con motivo de determinados eventos. El poder religioso aprovechó estas manifestaciones populares adoptando la escenografía y teatralidad aparecida en ellas. Los motivos son utilizados en los templos sirviendo de marco para los diversos elementos iconográficos. Nuestra iglesia de San Agustín se nos antoja un ejemplo maravilloso de este fenómeno.

Este tipo de decoración era ya utilizada para ornamentar los edificios símbolos de poder en la España del siglo XVII. Autores como *Pinheiro de Veiga* hablan del interior del Palacio de la Corte de Felipe III. El salón le parecía el de mayor majestad y grandeza de lo que nunca vio en España. Sus arquitecturas fingidas, sus decoraciones de grutesco y sus dorados ofrecían a los ojos del viajero un espectáculo maravilloso que se iba repitiendo sala tras sala, gracias a las pinturas al

fresco y al óleo de las paredes y techos³¹⁶.

Como comprobamos por estas palabras es la iglesia de San Agustín un templo cuya decoración lo convierte más que en casa, en palacio de Dios.

³¹⁶ VEIGA, Pinheiro de. *La Fastigia*. Ed. Alonso Coirtés. Valladolid 1916 (p. 90)



Figura 254.- Vista panorámica de la villa de Almedina en pleno Campo de Montiel.

IX.12. ALMEDINA. ERMITA DE NUESTRA SEÑORA DE LOS REMEDIOS

IX.12.a. Localización de la obra. Su entorno.

La población de Almedina, a unos cien kilómetros de la capital provincial, se alza sobre un promontorio dominando la planicie del Campo de Montiel. Centro de una hipotética circunferencia que englobaría poblaciones cercanas como Torre de Juan Abad, Montiel o Villanueva de los Infantes debe su nombre a la expresión árabe “*Al Medina*” que significa “El fuerte”³¹⁷. Por ser puerta de entrada a Sierra Morena tuvo gran importancia durante los siglos de ocupación musulmana y la alternancia cristiana, resultando en su tiempo un lugar de máximo interés estratégico.

Almedina, el lugar más poblado de la comarca de Montiel en el Siglo XIV, había sido una población bien defendida y mejor conservada por los musulmanes. Al conquistar la plaza las huestes cristianas le otorgaron una gran notoriedad

³¹⁷ IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M. *Fernando Yáñez de Almedina: la incógnita de Yáñez*. Excma. Diputación de Cuenca. Cuenca 1988 (p. 67)

teniendo esta villa como centro y cabeza de partido. Las posesiones y terrenos fueron donadas a la Orden de Santiago por el rey³¹⁸. La importancia de la villa se comprueba por la estancia en ella de personajes relevantes. Un ejemplo lo encontramos en el Rey Enrique IV de Trastámara que desde aquí partió para encontrarse con su hermano Pedro I "el cruel" en la cercana localidad de Montiel, donde tuvo lugar la contienda entre ambos y posterior asesinato del rey Pedro.

La ermita de Nuestra Señora de los Remedios se sitúa dentro del casco urbano de Almedina (**Fig. 254**); años después de su inauguración tuvo que ejercer de parroquia del lugar al quedar destruida la iglesia mayor de la localidad por el terremoto de Lisboa del año 1755. Esta ermita es la única que se conserva de las otras ocho que rodeaban la localidad³¹⁹. De estilo románico- mudéjar, sorprende por su simplicidad arquitectónica. La puerta de acceso al templo es única, situándose ésta en el lateral del evangelio. El espacio interior es pequeño, de planta rectangular con bóveda de crucería separada en dos tramos por arcos fajones. El coro se encuentra a los pies de la nave, elevándose sobre la planta y protegido por una barandilla.

El ábside es pequeño, de testero plano y forma cuadrangular. Una hornacina preside su paramento frontal. En la hornacina una imagen de bulto redondo representando la Virgen María y el Niño Jesús en los brazos. Corona el espacio una cúpula con forma de media naranja apoyada sobre cuatro arcos de medio punto y cuatro pechinas. La cúpula queda dividida en ocho plementos separados dos a dos por yeserías coloreadas adoptando estas formas poligonales. Las flechas de los arcos laterales se rematan con vanos en su centro donde se coloca una ventana³²⁰. Rodeando los paramentos del ábside encontramos, en su parte alta, un cornisamento que sirve de línea divisoria entre las pinturas y el resto de las

³¹⁸ LÓPEZ TRUJILLO, M. A. Patrimonio. *La lucha por los bienes culturales españoles (1500-1939) En el archivo General de Simancas*. Ed. Trea, Gijón 2006 (p. 87)

³¹⁹ HERVÁS Y BUENDÍA, I. *Diccionario histórico, geográfico, biográfico y bibliográfico de la provincia de Ciudad Real*, Vol. 1. Excma. Diputación de Ciudad Real. Ciudad Real (p. 118). También conocida la ermita entre los vecinos como de "Nuestra Señora de las Angustias"

³²⁰ MOLINA CHAMIZO, P. *Iglesias parroquiales del Campo de Montiel (1243- 1515)*. Excma. Diputación provincial de Ciudad Real. Biblioteca de autores y temas manchegos. Ciudad Real 1994, (p. 66). Es a partir del siglo XVI cuando encontramos novedades arquitectónicas en los templos. Novedades que comienzan con la inserción de nuevos elementos en los ábsides.



Figura 255.- Interior de la Ermita. Vista general del presbiterio. Situación de la obra mural (resaltada en color).

superficies.

IX.12.b. Descripción de las pinturas

Las pinturas murales, de autor anónimo, se localizan en la cúpula, pechinas y paramentos laterales del pequeño templo. (Fig. 255). Realizadas al temple, podrían pertenecer a un perdido programa iconográfico de dimensiones más amplias. Su morfología y colorido evidencian un estilo barroco de carácter popular. La proliferación y complicación de motivos vegetales en toda la superficie pictórica, así como la aparición de arquitectura ficticia, sitúa cronológicamente la ejecución de estas pinturas en pleno Barroco. Apoyamos esta idea leyendo las inscripciones aparecidas en la rosca de los arcos en el presbiterio y que veremos en páginas siguientes fechando la terminación de la capilla el año 1725³²¹. La fecha exacta, 15 de mayo de 1725, se nos antoja el día que se dieron por concluidas la construcción y decoración del templo.

³²¹ Si hacemos caso a la inscripción hecha en la rosca interior del arco triunfal, concluiremos que las pinturas se realizaron el año 1725.



Figura 256.- Presbiterio, lado de la epístola. Ventana en la flecha del arco.

Diferenciamos dentro del programa iconográfico encontrado, de autoría y ejecución anónimas, cuatro grupos de elementos. Por un lado símbolos de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo; de otro, escenas de la vida de la Virgen María y también textos o inscripciones. Se completaría la obra con formas meramente decorativas.

- *Paramentos laterales del ábside. Los arcos*

En el arco situado en el lado de la epístola, encontramos una ventana que ilumina el espacio. Situada en el vano de la flecha del arco, proporciona luz natural (**Fig. 256**). A sus lados se plasman series de roleos vegetales con tono monocromo. En la rosca de este arco podemos leer: “*Esta capilla de Nuestra Señora de las Angustias se hizo*”.

En el arco que corona la entrada al presbiterio, en su rosca interna leemos: “*de todos los vezinos de esta villa de Almedina y se acavo el dia 15 de maio*”. Su intradós está decorado con una franja central de color tierra acompaña a ambos lados de sendos roleos vegetales.

En el paramento correspondiente al lado del evangelio la decoración del intradós del arco es similar a la encontrada en el lado opuesto. La diferencia estriba



Figura 257.- Presbiterio. Arco correspondiente al lado del evangelio.

en que aquí encontramos una ventana ficticia trazado de manera tosca. Roleos vegetales flanquean este motivo. Sobre la flecha del arco, en su rosca, podemos leer: “*de mil setezientos y veinticinco años*”.

Estamos en disposición de poder leer y entender el conjunto del texto encontrado en las rosas de los arcos (**Figs. 256, 257 y 258**):



Figura 258.- En la rosca del tercer arco podemos leer: “de todos los vezinos de esta villa de Almedina y se acavo el día 15 de maio ”

“Esta capilla de Nuestra Señora de las Angustias se hizo de todos los vezinos de esta villa de Almedina y se acavo el día 15 de maio de mil setezientos y veinticinco años”

Se prueba así la fecha de finalización de la construcción y decoración del templo. En segundo lugar se afirma el carácter popular tanto de la arquitectura como de la decoración, puesto que la iniciativa para su realización parte de los vecinos de la villa. Para terminar, explicaría el por qué a la ermita se la conoce también en la localidad bajo la advocación de Nuestra Señora e las Angustias.

- *Las pechinas*

La pequeña cúpula del presbiterio descansa sobre un anillo moldurado apoyado en cuatro pechinas. En cada una de las pechinas el artista nos presenta escenas de la vida de la Virgen María. Cada escena queda enmarcada dentro de una forma oval a modo de medallón.

Comenzando en el lado de la epístola y siguiendo las agujas del reloj las escenas representan la Inmaculada Concepción, la Asunción de la Virgen, la visitación de la Virgen María a su prima Santa Isabel (**Fig. 259**) terminando, en la



Figura 259. Presbiterio. Lado de la epístola. Pechina a la derecha del paramento lateral. Visita de la Virgen a su prima Santa Isabel. El texto que acompaña la escena bajo ella se encuentra en un precario estado de conservación.



Figura 260. *Tota pulchra est Maria et macula non est in te* (Eres María limpia y sin mancha -de pecado- en ti)

última, con la Anunciación del ángel.

Debajo de cada escena encontramos un texto en latín haciendo referencia a lo representado. Bajo la imagen de la Inmaculada Concepción podemos leer: “*Tota pulchra est Maria et macula non est in te*³²²” (Fig. 260). El resto de inscripciones se encuentran en un estado de conservación que dificulta su lectura. Completa la decoración en estas superficies roleos vegetales en colores azul, rojo y verde.

- *Cúpula del presbiterio*

Es la cúpula donde el artista vuelca su mayor creatividad³²³, y donde encontramos el centro del existente programa iconográfico. La cúpula que nos ocupa está dividida en ocho plementos, separados cada uno de ellos por estucos policromados de relieve plano y forma poligonal. Queda rematada por un estuco coloreado representando una forma vegetal. Se dedica a la representación de imágenes alegóricas de la figura de Jesucristo en la Pasión (Fig. 261).

³²² Podemos traducir como “Eres María limpia y sin mancha -de pecado- en ti”

³²³ Consultar apartado del Santuario de Nuestra Señora de las Virtudes en Santa Cruz de Mudela.

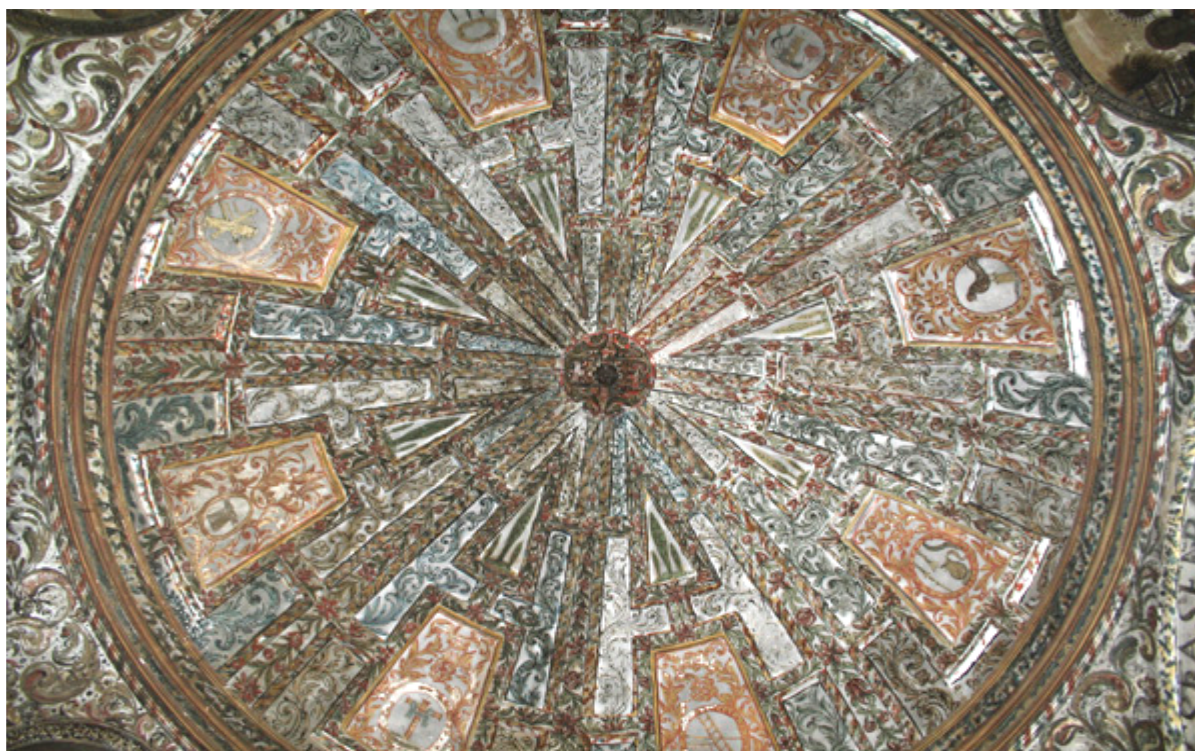


Figura 261.- Vista general de la cúpula. Aquí se sitúan los elementos simbólicos de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo.

Todos los elementos comparten un motivo estucado con forma triangular sirviendo de marco a pinceladas esquemáticas de color verde que, se nos antojan, sería representación de tres cipreses siendo de mayor tamaño el situado en el centro. Los cipreses, símbolo de espiritualidad, simbolizarían las tres cruces del Calvario. El ciprés central, de mayor tamaño, representaría la figura de Cristo.

Recorriendo en sentido contrario a las agujas del reloj encontramos pintados un gallo³²⁴ (Fig. 262); un martillo con tenazas y esponja recordando aquella esponja que le ofrecieron a Cristo



Figura 262.- Representación de un gallo en la cúpula.

³²⁴ Jn. 13 38. "...cuando el gallo haya cantado dos veces tú ya me habrás negado tres".



Figura 263.- Martillo, tenazas y esponja. Objetos del Calvario representados en la cúpula de la ermita.

empapada en vinagre para que bebiera (Fig. 263); la corona de espinas y tres clavos³²⁵, la representación de la columna que sirvió para azotar a Jesús; una jarra en recuerdo del lavado de manos de Pilatos; una escalera en memoria de aquella que serviría para desclavar el cuerpo de Cristo; y, para terminar este inventario, la Cruz desnuda con la túnica que sortearon entre los soldados antes de crucificar a Cristo.

Todo el conjunto se encuentra envuelto en roleos y guirnaldas cuyo motivo protagonista es el vegetal (Fig. 261).

Entre hojas de tonos verdosos aparecen flores rojas, rosas y otras. La decoración vegetal de la cúpula acompañaría a la simbología del calvario haciendo referencia, como en otros casos, al significado fugaz de la vida. Las flores rojas pueden ser apreciadas como símbolo eucarístico o recordatorio de la Pasión y crucifixión del Señor³²⁶; en el caso concreto de las rosas rojas nos hablaría de las rosas que brotaron de las gotas de sangre que derramó Cristo en el Calvario³²⁷.

Es el siglo XVIII, la pintura mural al temple, debido a su menor exigencia técnica, gana en popularidad entre artistas de segunda fila. Además tiene costes más baratos y acabado más rápido. Los pigmentos se aplicaron, casi con toda seguridad, mezclados con colas naturales y caseínas sobre una pared preparada previamente y estando todavía el enlucido húmedo. En los murales que nos ocupan, domina lo lineal sobre la mancha de color. La línea, ejecutada con pinceladas cortas y repetitivas, sustituye en gran parte de la superficie pictórica a las áreas de color.

A excepción de la cúpula, el artista recurre a la repetición de pequeños puntos

³²⁵ La crucifixión con tres clavos es una característica asumida por la iconografía clásica.

³²⁶ CIRLOT, J.E. *Op. cit.*, (p. 206)

³²⁷ BALDOCK, J. *El simbolismo cristiano*. Ed. Edaf. Madrid 1992 (p. 142)

repartidos de manera aleatoria en la pintura. Este recurso consigue a nuestro entender, de manera simultánea, unificar visualmente el programa iconográfico y disimular la simplicidad compositiva y de dibujo del mismo (Fig. 264).

Nuestra Señora de las Angustias, Virgen Madre desconsolada con Cristo su hijo en los brazos recién bajado de la cruz. El dolor, el calvario, se plasma pictóricamente en el elemento arquitectónico de mayor relieve, la cúpula. No se narra la tragedia, se presenta a través de una simbología que el espectador instruido descifra.



Figura 264.- Pérdida del dibujo y el color en la pintura, junto ala ventana.

Queda reservada la pintura, escondida del pueblo, para que el clérigo la contemple mientras oficia. Se le hace así patente un cosmos simbólico donde el artista unifica el mundo celestial (cúpula) y la Pasión de Nuestro Señor (simbología representada en ella). Los dos temas se confunden formando un todo anunciador de la Salvación de Dios. El camino, la guía, el sostén, la fuerza para alcanzar esa salvación, es la Virgen María que aparece protagonista en las pechinas. Se entienden así éstas como espacio arquitectónico intermedio y alegoría entre la cúpula (el mundo celestial) y el templo (lo terrenal).

IX.12.c. Estado de conservación

El estado de conservación de las pinturas, en general, es mejorable. Destacaremos la degradación manifiesta de la capa pictórica que afecta a la comprensión visual de la totalidad de la obra. Entre las posibles causas de este deterioro citaremos la pérdida de cromatismo en los pigmentos por la acción de la luz solar, el ennegrecimiento y caída de capa pictórica obedeciendo a diversos factores (Fig. 265).



Figura 265.- Ennegrecimiento de la pintura y decoloración de la misma observable en las inscripciones de las pechinas.

Una ventana en malas condiciones situada arriba en el lateral del lado de la epístola en el ábside, puede haber ayudado a la exposición excesiva de las pinturas a la intemperie. Habría favorecido la exposición excesiva de las pinturas a la luz solar y a los cambios bruscos de temperatura. Además, habría contribuido a la entrada de insectos u otros agentes contaminantes del exterior.

La afectación de la luz solar en las pinturas puede observarse en la decoloración de la capa pictórica expuesta directamente a la misma. Por esta misma razón y fruto del contraste térmico entre el día y la noche, no descartaríamos la generación de humedad por condensación³²⁸. El deterioro por estas causas acompañado de pérdida del dibujo se hace más patente, si cabe, en los espacios a ambos lados de la ventana referida (Fig. 266).

El ennegrecimiento de la pintura se constata, sobre todo, en las escenas representadas en las pechinas. Su causa, posiblemente, se deba además de las mencionadas anteriormente, al uso de barnices para rematar la obra. El barniz,

³²⁸ Clima continental que muchos días presenta un contraste de temperatura entre el día y la noche apreciable.



Figura 266.- Acción combinada de la luz solar y la humedad por condensación en los paramentos junto a la ventana que sirve para iluminar el presbiterio.

utilizado para resaltar y dar factura a las imágenes e inscripciones, con el paso del tiempo las habría ennegrecido y deteriorado (**Figs. 260 y 265**). No sólo se oscurecería la imagen sino que puede afectar a la adherencia de la capa pictórica a la pared, ayudando así a su desprendimiento.

IX.12.d. Conclusión

El fervor popular mariano se plasma en una sencilla obra de planteamientos barrocos con decoración pictórica en cuyo programa iconográfico encierra toda una catequesis.

María, es proclamada por el Concilio de Trento figura clave en la Historia de la Salvación el año 1563³²⁹. El artista resalta de ella, en las escenas de las pechinas, su dimensión humano-maternal y de Fe. De un lado el anuncio de su gestación y la visita que hace a su prima Santa Isabel una vez embarazada; por otro su coronación como Reina y Señora de cielos y tierra y su exaltación como Virgen e Inmaculada. La dimensión trascendente de la Virgen, concretamente las representaciones de la

³²⁹ Consultar capítulo dedicado a la provincia de Ciudad Real.

Purísima y la Coronación, quedan expuestas a la contemplación del pueblo³³⁰.

En el calvario, María Virgen sostiene el cuerpo sin vida de su hijo Jesús. En esta ermita de los Remedios, la Virgen presente en las escenas de las pechinas que sostienen la cúpula, sostiene a Jesucristo representado en el alegórico calvario alojado en la misma. Es María mediadora entre el mundo celestial, con la figura de Cristo, y el pueblo que se reúne y celebra en torno a Él.

Nos encontramos pues ante un templo levantado con el trabajo y donaciones de familias locales seguramente con vistas a su uso particular. De dimensiones modestas, al igual que la factura de su pintura.

³³⁰ No olvidemos que la celebración de la misa se hacía de espaldas al pueblo hasta la llegada del Concilio Vaticano II.



Figura 267.- Castillo de Peñarroya a orillas del pantano del mismo nombre. Una magnífica construcción, en un incomparable paraje, que guarda entre sus murallas la ermita dedicada a la Virgen de Peñarroya.

IX.13. ARGAMASILLA DE ALBA. SANTUARIO DE LA VIRGEN DE PEÑARROYA

IX.13.a. Localización de la obra. Su entorno

En el cuadrante nororiental de la provincia de Ciudad Real se enclava la localidad de Argamasilla de Alba, en pleno Campo de San Juan y muy cerca del Parque Natural de las Lagunas de Ruidera. De economía fundamentalmente agrícola, es considerada por muchos ese *“lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme”* y que Cervantes refiere en el inicio de *El Quijote*. Dentro de su término municipal podemos encontrar diversos yacimientos arqueológicos y edificios de relevancia que demuestran su significación histórica. Uno de esos edificios es el Castillo de Peñarroya, situado junto al pantano del mismo nombre.

Las primeras cimentaciones del Castillo de Peñarroya (Fig. 267) son celtibéricas. Esta circunstancia no tiene nada de particular si se tiene en cuenta la cantidad de vestigios celtibéricos en este emplazamiento localizados hoy en formaciones conocidas con el nombre de motillas. Sobre estos cimientos se

construiría un establecimiento romano para, posteriormente, ser los árabes los que se instalaran dejando su impronta. Sin embargo, la mayor parte de la construcción que hoy contemplamos es posterior al siglo XII. Así mismo fue este Castillo protagonista de la fundación de Argamasilla de Alba bajo el amparo de la Orden militar de San Juan.

Cuando el Castillo de Peñarroya fue conquistado en 1198 al unísono por las tropas de los caballeros de las órdenes de Santiago y San Juan, se hizo prisionero a *Allen Liec*. Cuenta la leyenda que habiendo sido condenado a muerte, antes de su ejecución, pidió clemencia a sus captores y prometió guiarlos a un tesoro oculto. Los cristianos accedieron y, tal y como les indicó el preso, al derribar una de las paredes encontraron una imagen de la Virgen con el Niño Jesús en brazos. Otra de las leyendas habla de la fundación de la ermita cuando un pastor encontró una imagen de la Virgen entre el derribo de una de las murallas del Castillo³³¹. En cualquier caso la imagen tomó el nombre del lugar y fue llamada desde entonces Nuestra Señora de Peñarroya³³².

Adosada a la pared septentrional del recinto amurallado, dentro del patio de armas, se ubica el espacio dedicado a Nuestra Señora de Peñarroya (**Fig. 268**). Templo de una sola nave cubierto con bóveda de medio cañón y lunetos laterales. Exenta de capillas laterales .alberga un pequeño altarcito en el lado del evangelio siendo protagonista en él un cuadro de Nuestro Señor Jesucristo.

Su presbiterio es cuadrangular y de testero, aunque plano, rematado de manera original con una bóveda semiesférica recordando su forma una venera. Encontramos en él un coqueto retablo con columnas salomónicas de claro estilo barroco. El arco de triunfo descansa sobre un cornisamento semicircular que al interseccionar con los paramentos del presbiterio dibujan en sus esquinas unas originales superficies semicónicas (**Fig. 268**).

³³¹ DOTOR MUNICIO, A. *“El castillo de Peñarroya en la provincia de Ciudad Real, bastión de la orden de San Juan de Jerusalén”* en Cuadernos de Estudios Manchegos, época II, nº1. Instituto de estudios manchegos. Ciudad Real 1970, (p. 28)

³³² MENÉNDEZ PIDAL, R. *Manual de Gramática histórica española* (15ª ed.). Ed. Espasa-Calpe. Madrid 1977. El vocablo Peñarroya hace referencia a la naturaleza del terreno sobre el que se asienta el Castillo. Predominan en él las calizas de tonalidad jade y rojizas.



Figura 268.- Aspecto que presenta actualmente el presbiterio de la ermita. Obsérvese el original remate de las esquinas.

En el lado de la epístola, en el presbiterio, encontramos una puerta que da paso al camarín. El acceso se hace por una escalera en dos tramos que sube hasta él. Una ventana, situada en el segundo tramo, proporciona luz natural al camarín. Este tiene, como el presbiterio, planta rectangular encontrándose exento de cualquier ornato arquitectónico.

IX.13.b. Descripción de las pinturas

Las pinturas ejecutadas al temple y de autor anónimo, como en tantas otras ocasiones, se sitúan en los paramentos laterales de la nave, cornisamento, paramentos laterales y frontal del presbiterio así como en la escalera de acceso al camarín y en las paredes y bóveda del camarín mismo.

• Paramentos laterales de la nave

Mirando al altar, podemos contemplar en las paredes laterales sendas superficies pintadas. Se estructuran éstas en dos escenas claramente diferenciadas, arriba y abajo, flanqueadas ambas por sendas franjas donde son protagonistas angelotes y roleos al modo barroco. Las obras así presentadas parecen simular



Figura 269.- Pinturas murales en el lateral de la nave correspondiente al lado del evangelio. Escena superior. Escena inferior y composiciones laterales.

tapices colgados de las paredes del templo³³³ (Fig. 269).

En la parte superior del muro correspondiente al lado del evangelio, el artista presenta como protagonista el arcángel San Miguel (Figs. 269 y 270). Unos ángeles recorren unas cortinas³³⁴, tras las cuales se presenta la escena al espectador. El arcángel San Miguel, espada en mano³³⁵, parece agredir a una figura de rasgos monstruosos y fantásticos en representación del Mal. San Miguel vence al pecado y lo domina bajo sus pies. En el escudo del santo podemos leer (Fig. 270):

“QVIEN COMO M (MARIA³³⁶) BESTIA FI-ERA”

³³³ DOTOR MUNICIO, A. *Opus cit.* (pág. 28)

³³⁴ Recuérdese el uso de las cortinas en el barroco, utilizado ya en la Grecia clásica, como recurso para introducir lo imaginario dentro de la realidad. Ver capítulos dedicado a la Ermita de San Juan y la Iglesia de San Agustín en Almagro, entre otros.

³³⁵ FERRANDO ROIG, J. *Iconografía de los Santos*. Ed. Omega. Barcelona 1950, (pág. 200). Es a partir del Renacimiento cuando se representa al arcángel San Miguel con una espada en la mano.

³³⁶ En realidad lo que se aprecia en la pintura es un anagrama con las iniciales A M.



Figura 270.- Figura de San Miguel Arcángel. En su escudo podemos leer: "QVIEN COMO M (MARIA) BESTIA FI-ERA". Paramento lateral izquierdo de la nave, lado del evangelio.

Flanquean al santo, también con espada en mano, una pareja de ángeles



Figura 271.- Representaciones demoníacas. Detalle. Bestiario fantástico sometido por San Miguel. Paramento lateral izquierdo, lado del evangelio.

atacando a seres igualmente monstruosos y oscuros que huyen a la parte inferior de la escena en clara referencia al infierno (Fig. 271). En el período de la Contrarreforma la figura de San Miguel aparece como protectora de la Iglesia contra la amenaza de las herejías³³⁷.

En este mismo paramento, parte inferior, el artista parece abrir una puerta en la pared dando paso al espectador imaginariamente a una estancia. Dentro de la estancia reconocemos el momento

³³⁷ RÉAU, L. *Iconografía del Arte cristiano*, Tomo I, Vol. I. Ed. Del Servat. Barcelona 1996-1998, (pp. 65- 78)

de la dormición de la Virgen María. El cuerpo yacente de la Virgen, en primer plano, queda rodeado de los apóstoles y detrás de éstos acompaña un grupo de ángeles. Destaca la distinta expresión, en los rostros de los apóstoles y en los de los ángeles, mientras los primeros aparecen compungidos y apesadumbrados, los segundos se muestran sonrientes y confiados (Fig. 272).



Figura 272.- Nave. Lateral del evangelio. Detalle. Distinta expresividad en los rostros de los apóstoles y en el de los ángeles.

El alma de la Virgen, representada como doncella desnuda, parece abrirse hueco en la composición radiante y luminosa en medio de una pequeña columna de nubes presidida por la Santísima Trinidad (Fig. 273). El hecho ocurre en el momento justo en que un apóstol parece entregar una vela a la Virgen que la recoge con la mano izquierda.

El fondo de la escena se compone de elementos de arquitectura clásica,



Figura 273.- Paramento lateral izquierdo. Representación del alma de la Santísima Virgen subiendo al cielo. Presente se encuentra la Santísima Trinidad.

apreciándose un uso ingenuo de la perspectiva central en el dibujo. El artista pretende ubicar el acontecimiento en dos espacios distintos al mismo tiempo. Por su inconexión aparente sugerimos identificar el fondo de la izquierda como representación del cielo a modo de gran palacio, luminoso y de altas arcadas en contraste con el interior representado en el lado opuesto lúgubre y oscuro en el que acontece el luctuoso hecho. Destacaremos, a la derecha, una ventana enrejada que aparece abierta. Acorde con la escena, la ventana abierta simbolizaría la desaparición de las barreras que separan el exterior e interior de la persona. El alma se une definitivamente a Dios³³⁸.

Aunque la pintura presenta un mal estado de conservación puede apreciarse como el artista controla la luminosidad del conjunto. La columna celestial, por la que asciende el alma de la Virgen, funciona como fuente de luz. Toda la obra se impregna de una atmósfera que se nos antoja de influencia *caravaggiesca*.

Las escenas superior e inferior quedan separadas por una banda a modo de friso. En el punto medio de este friso encontramos, representado, un espejo rodeado de roleos.

El espejo, además de ser atributo mariano significando su Sabiduría, se constituye en símbolo universal del corazón o el alma. Sería señal o advertencia al espectador de que lo representado en la escena que corona tiene como protagonista al alma³³⁹

Flanqueando este conjunto, dispuestas verticalmente, se nos muestran unas composiciones basadas en sendas composiciones que tienen a angelotes como protagonistas (**Figs. 274 y 275**). En el lado izquierdo una preciosa composición sólo con angelotes sobre fondo azul que tienen, como nexo de unión, una especie de cuerda o tela enrollada deslizándose entre ellos. Adosada al lado derecho, una no menos atractiva obra consistente en roleos vegetales conformados a base de hojas y flores, como el lirio. Se entremezclan los elementos antropomórficos y vegetales

³³⁸ BALDOCK, J. *El simbolismo cristiano*. Ed. Edaf. Madrid 1992, (p. 149)

³³⁹ BALDOCK, J. *Op. cit.*, (p. 122)



Figura 274.- Decoración a la izquierda de las pinturas.

sobre fondo pardo moteado con puntos negros³⁴⁰ (Fig. 275).

Cambiamos ahora de localización situándonos Frente a las pinturas que acabamos de describir encontramos otro conjunto mural en el paramento correspondiente al lado de la epístola con similares rasgos compositivos. Dos escenas, una superior y otra inferior, flanqueadas de nuevo por dos composiciones verticales a base de angelotes y roleos (Fig. 276).

En la escena superior con túnica larga ceñida, cabello largo y rubio, diadema ceñida, imberbe, con el dedo índice en actitud de comenzar una oratoria y ramo de azucenas llevadas en su brazo

izquierdo reconocemos al Arcángel San Gabriel (Figs. 276 y 277). El Santo y su acompañamiento de querubines y serafines mirando al altar quedan al descubierto cuando, de nuevo y como ocurría en la escena homóloga del otro lado de la nave, son descorridas sendas cortinas por ángeles que parecen mirar al espectador.

Bajo este motivo, otro hueco parece abrirse en la pared. El artista presenta una escena singular en el conjunto de este estudio. Se trata de la representación de la



Figura 275.- Decoración a la derecha de las pinturas.

³⁴⁰ Ver apartado dedicado a la ermita de Almedina. Recuérdese el interés mostrado por el muralista en la ermita de la Virgen de los Remedios en Almedina utilizando el mismo recurso.



Figura 276.- Pinturas murales en el lateral de la nave principal correspondiente al lado de la epístola. Escena superior, escena inferior y composiciones laterales.

muerte de San José³⁴¹. La figura de Jesucristo parece sostener el cuerpo de San José con ojos cerrados y expresión tranquila, en la cama (**Figs. 276 y 278**).

En primer término, una figura femenina, identificable con la Virgen María, le toma en actitud gozosa la mano izquierda. Un coro de ángeles tañe instrumentos y entonan cánticos. La pintura es un magnífico muestrario de instrumentos musicales y mobiliario propio del siglo XVIII español. Destacamos un arpa³⁴², distintos tipos de guitarra, la cama representada y los complementos de ésta. De igual modo en la composición el autor coloca el número romano “XII”, del que no logramos entender su razón de ser aquí.

³⁴¹ MOLINA CHAMIZO, P. y otros. *“La fortaleza de Peñarroya (Argamasilla de Alba, Ciudad Real). historia, arte y arqueología de un castillo-santuario”*. Ed. Anthropos. Valdepeñas 2007 (p. 18)

³⁴² Ver capítulo dedicado al Santuario de Nuestra Señora de las Virtudes en Santa Cruz de Mudela. El tipo de arpa que aquí se representa coincide con la que encontramos en la bóveda de la escalera de acceso al Camarín de nuestra Señora de las Virtudes. De nuevo la representación de la música como símbolo de la armonía celestial



Figura 277.- Representación del Arcángel San Gabriel. Nave del templo. Lateral correspondiente a la epístola.

Como en el muro opuesto, las escenas descritas se acompañan lateralmente de grutescos y roleos de idénticas características a las ya comentadas en el lado opuesto. De nuevo aparece el espejo rodeado de roleos, en el punto medio entre la composición superior y la inferior (**Fig. 276**).

- *El presbiterio*

Los paramentos laterales de este espacio estaban revestidos por pinturas hoy



Figura 278.- Escena de la muerte de San José. Pinturas en el lateral de la nave. Pared correspondiente al lado de la epístola.



Figura 279.- Pinturas en el presbiterio. Solución arquitectónica fruto de la intersección de los paramentos con el arco recordando la forma de una venera (cara inferior).

en día desaparecidas y cubiertas de manera definitiva con un enlucido blanco. Los murales que todavía se pueden contemplar se localizan en los planos inferiores de las esquinas y en la cornisa que recorre el espacio. El cromatismo de la cornisa intenta imitar mármoles de distintos colores; en las esquinas, aunque en malas condiciones de conservación, podemos reconocer alguno de los motivos representados.

De disposición semejante representan un grupo de ángeles rodeando una especie de tondo³⁴³ laureado. El motivo protagonista en ambos tondos es de difícil identificación por su mal estado de conservación (**Fig. 279**).

- *Escalera de acceso al Camarín*

Se ingresa en ella tras la puerta situada en el testero del presbiterio, en el lado de la epístola. Ficticiamente enmarcadas, las escenas de esta parte se refieren a pasajes del Antiguo Testamento. Sobre el hueco de subida, que presenta la bóveda en forma de venera, se representa “*El Arca de la Alianza*” llevada a hombros por cuatro ángeles. En la pared norte de la caja de escalera, encontramos representaciones de “*El sueño de Jacob*” (**Fig. 281**) y de “*La expulsión del Paraíso*”

³⁴³ RAE Adorno circular rehundido en el paramento.



Figura 280.- Escalera de acceso al camarín. Resaltado en color, a mano derecha (norte), podemos contemplar un mural representando la expulsión de Adán y Eva del Paraíso.

(Fig. 280). En la pared sur, comenzando de arriba abajo, el artista nos presenta las escenas de *“La casta Susana”*, *“La creación de Eva y la entrega del Paraíso”* y, para acabar, la escena donde se nos muestra *“La tentación de la serpiente”*. Frente a la escalera, en un deteriorado estado de conservación *“Jacob luchando con el Ángel”*.



Figura 281.- Subida al camarín. Paramento lateral. Representación del sueño de Jacob.

De las escenas del Antiguo Testamento, que ya desde el arte paleocristiano fueron plasmadas en la pintura, destaca el episodio de la tentación de Eva³⁴⁴. En los frescos de Dura Europos del siglo III d.C., localizados en la actual Siria entre Alepo y Bagdah a orillas del río Eufrates, quedan ya plasmados los elementos iconográficos cristianos fundamentales que han subsistido a lo

³⁴⁴ BORNAY, E. *Mujeres de la Biblia en la Pintura del Barroco*. Ensayos de Arte Cátedra. Madrid 1998 (p. 12)



Figura 282.- Baptisterio de Dura Europos. Pinturas donde encontramos, en el ángulo inferior izquierdo, representados a Adán y Eva.

largo del tiempo. La pintura que contemplamos aquí es heredera de la tradición iconográfica clásica, donde ambas figuras, las de Adán y Eva, aparecen desnudas junto al árbol de la Ciencia, del Bien y del Mal y la serpiente enrollada tentando a Eva³⁴⁵ (Fig. 282)

Nos detenemos ahora en la ventana abierta en la pared sur del camarín. Su intradós se adorna con composiciones de roleos vegetales, ángeles y *puttis*. Flanquean la ventana dos franjas. Una estrecha, a su derecha,

donde varios ángeles, entre nubes, portan símbolos referidos a la letanía lauretana, a saber, “una palma”, “una escalera” (Fig. 283), “un pozo”, “un espejo”, “la azucena”, “un ciprés” y “la torre”³⁴⁶.

Sobre el dintel de la ventana encontramos la escena de “*La Huida a Egipto*”. A la izquierda, entre roleos, ángeles y racimos dentro de dos tondos distinguimos dos escenas. La escena superior -“*El Sacrificio de Isaac*” (Fig. 284) y la inferior, “*Abraham y los tres ángeles*”. Tres ángeles se presentan en casa de Abraham y le anuncian que a pesar de su edad será padre. Es de resaltar la



Figura 283.- Representación de la letanía lauretana “Scala Coeli”

³⁴⁵ La decoración pictórica en el baptisterio de Dura Europos del siglo III d.C., contiene los elementos iconográficos cristianos fundamentales que han subsistido a lo largo del tiempo. Allí aparecen, ya, las figuras de Adán y Eva.

³⁴⁶ Símbolos que se repiten en numerosos casos de nuestro trabajo y que normalmente el artista coloca en la cúpula del templo. En el caso de nuestra ermita a falta se ubican en el camarín.



Figura 284.- Escalera de acceso al camarín. Pared Sur. El sacrificio de Abraham.



Figura 285.- Escalera de acceso al camarín. Pared Sur. Abraham y los tres ángeles.

aparición, al fondo de la imagen, de una figura femenina tras la puerta. La figura femenina se identificaría con Sara, la mujer de Abraham. (Fig. 285).

- *El camarín*

Al final de la escalera se encuentra el espacio del camarín propiamente dicho. A pesar de su mal estado, las pinturas nos envuelven en un mundo de color alimentado por un vértigo de escenas y personajes cuya disposición intentaremos descifrar. La zona inferior de los paramentos se reserva para situar escenas de la vida de la Virgen.

El intradós de la hornacina que alberga la actual imagen de Nuestra Señora de Peñarroya³⁴⁷ queda decorado con pinturas murales que de nuevo, representan letanías marianas. La torre³⁴⁸ y un trono³⁴⁹ que se sostienen por ángeles entre nubes.

³⁴⁷ La talla antigua fue destruida en la guerra civil. Se sustituyó por la actual que es donación de un piloto de combate en acción de gracias por favores recibidos durante la guerra civil.

³⁴⁸ BALDOCK, J. *Op. cit.* (p. 147). La torre de marfil, símbolo de la Virgen María. Cantares 4.7

³⁴⁹ Recordando su estirpe real, descendiente de la estirpe de David, se entroniza a la Virgen María como Reina



Figura 286.- Camarín. Pared Este. Escena representando el niño Jesús ante los doctores del templo.

El muro situado al Este es el peor conservado, habiéndose perdido gran parte de sus pinturas. Todavía se conserva en su parte inferior una escena de gran formato “*La presentación de la Virgen en el Templo*”, y otra, arriba de ésta, “*Jesús ante los Doctores del Templo*” (Fig. 286). A su izquierda existen otras dos escenas casi perdidas, donde algunos autores quieren reconocer la representación de “*Los desposorios de la Virgen*”.

El muro norte presenta un total de seis escenas: tres arriba de menor tamaño y tres en la zona inferior, de mayor superficie pictórica. Además observamos cartelas que contienen inscripciones entre ellas. De izquierda a derecha, en su parte superior “*Jacob usurpando la bendición de su padre*



Figura 287.- Camarín. Pared Este. Franja inferior. Presentación de la Virgen en el templo. Pintura mural en un lamentable estado de conservación.



Figura 288.- Camarín. Pared Oeste. Escena de la circuncisión de Nuestro Señor Jesucristo.

Isaac”, “*Judith decapitando a Holofernes*”, “*Esther y el Rey Asuero*”. En la zona inferior las pinturas narran “*La Encarnación de María*”, “*El Nacimiento de Jesús con la Adoración de los Pastores*” y “*La Asunción de María*”.

El muro oeste, correspondiente a la hornacina o transparente donde se muestra la talla de la Virgen, presenta siete escenas. De izquierda a derecha en su parte superior y de abajo hacia arriba están: “*La presentación de Jesús en el Templo*”, “*La circuncisión*” (Fig. 288), “*Jahel ante Sísara*” y en la zona inferior, “*Sagrada Familia con San Juan*”, “*La adoración de los Reyes Magos*”, “*La Anunciación*” y “*El nacimiento de María*”. El extradós del arco de la hornacina se adorna con decoración de palmas, guirnaldas y racimos a los que acompañan dos ángeles que sostienen una filacteria donde puede leerse la inscripción “*Ave Maria Purísima*”. Sobre la escritura de este saludo encontramos un espejo con la siguiente inscripción: “*Costeado/ por las villas de/ Argamasilla y Solana/1887*”.

El techo de este camarín está decorado con una magnífica representación de la coronación de la Virgen María por la Santísima Trinidad (Fig. 289). Una cohorte de ángeles dispuestos en círculo rodea el centro de la composición que está ocupada por las figuras de Dios Padre, Jesucristo y la Paloma como símbolo del Espíritu Santo. La escena se produce mientras legiones de serafines tañen instrumentos en presencia de querubines como corresponde a los coros celestiales (Figs. 289 y 290).



Figura 290.- Panorámica del techo (en color) del camarín representando la Coronación de la Virgen María por la Santísima Trinidad.



Figura 289.- Camarín. Detalle del techo. Jesucristo con la Cruz y el Espíritu Santo.

La falta de materiales de lujo en la fábrica del espacio o de un retablo de altar en la nave principal de este santuario queda suplida por los espléndidos murales que encontramos en él. Tonos vivos y variados. Ricos azules, bermellones, ocre, verdes que parecen jugar con el sonrosado de los cuerpos en los angelotes.

Las pinturas murales, realizadas al temple, son ejecutadas a nuestro entender por más de un artista. Como mínimo, dos que se repartirían decorando uno los paramentos laterales de la nave principal además de la pared norte y tramos superiores en el camarín. Otro se encargaría del programa iconográfico.



Figura 291.- Nave principal. Paramento lateral correspondiente al lado del evangelio. En la zona inferior apreciamos pérdida de la capa pictórica debido a la acción de la humedad por capilaridad.

IX.13.c. Estado de conservación

El estado general de conservación en que se encuentran las pinturas es manifiestamente mejorable. Destacamos en primer lugar la gran cantidad de capa pictórica que se ha perdido de manera irreversible, dando como resultado la aparición de extensas lagunas en los murales.

La cercanía de la ermita a un embalse es origen de muchos de los problemas causados por la humedad que constatamos en las pinturas. La humedad aparece infiltrada en los muros de la ermita provocando el deterioro de grandes superficies en los murales. Sus efectos son palpables tanto en los murales del camarín como



Figura 292.- Camarín. Efectos de los depósitos de sales en las pinturas.

en las pinturas de la nave principal. En los laterales, en la parte inferior de las pinturas. La humedad de la muralla ha llegado por capilaridad hasta estas superficies y destrozado la obra (**Fig. 291**).

De igual modo la humedad es factor de degradación en las pinturas del camarín. El mal estado de las cubiertas ha facilitado filtraciones de agua que en su recorrido se ha mezclado con sales y otros elementos que han ido acumulándose lentamente sobre el soporte. Las sales se depositan sobre la capa pictórica, produciendo depósitos que la deterioran (**Fig. 292**).

También en el camarín podemos comprobar el craquelado de la capa pictórica originado por las diferentes tensiones entre ésta y la preparación del techo. Además es evidente la realización de reintegraciones del mural con yeso, tapando grietas aparecidas en el paramento, que dificultan la comprensión visual de la obra (**Fig. 293**).

Pero lo que más resalta en la degradación de la obra son las causas antrópicas. La acción del hombre ha sido decisiva en la desaparición de extensas superficies de mural en las paredes laterales del presbiterio³⁵⁰. De manera decisiva



Figura 293.- Techo del camarín. Detalle. Son evidentes los craquelados, las reintegraciones descuidadas con yeso y la pérdida de intensidad en los tintes.

³⁵⁰ El guarda del Santuario nos explican que el exceso de celo, a la hora de la limpieza, fue la causa de que los encargados de la Ermita hicieran desaparecer estas pinturas

la ignorancia ha hecho desaparecer la capa pictórica en los paramentos del presbiterio (Fig. 294).

Se observa este hecho en la colocación de apliques u otros objetos en las paredes del templo. Los agujeros realizados para ello han afectado a la capa pictórica y al soporte, además de dificultar gravemente la visualización de la obra. En ocasiones es más evidente la distorsión del campo visual que el deterioro físico en la obra (Fig. 294).

De igual manera, como demostración de poca consideración a la



Figura 294.- La colocación de apliques y otros adornos a afectado seriamente a la integridad técnica y visual de la obra.



Figura 295.- Nave principal. Paramento lateral correspondiente al lado de la epístola. Detalle de la figura de la Virgen tomando la mano a San José absolutamente deteriorada por los *graffiti*.

obra, debemos advertir de la gran cantidad de *graffiti* localizado sobre los murales. Al realizarlos la capa pictórica ha sido horadada, dañada de manera irreversible. No dejando de ser un testimonio histórico, la única contrariedad es que en este caso la historia, y el hombre, han dejado su huella destructora en la obra de arte (Fig. 295).

Tenemos noticias de, al menos, dos intervenciones llevadas a cabo en los murales de cara a la conservación de la pintura. Una fue la que Don Julio Pérez de Bustos, natural de Argamasilla de



Figura 296.- Camarín. Detalle del rostro de la Asunción de la Virgen. Podemos comprobar las huellas del repinte realizado por don Julio Pérez de Bustos en el rostro de la Virgen.

Alba, en el año 1887³⁵¹ y por encargo de sus paisanos y los vecinos de La Solana acometió retocando las pinturas del camarín. Dicha intervención consistió fundamentalmente en la sustitución de algunas pinturas por otros motivos más populares en el momento. También aplicó repintes que, además de desvirtuar la obra original, no contaban con ninguna base científico- técnica en para ello (**Fig. 296**). Una intervención que, según algunos autores, tuvo un resultado más que discutible en su momento, resultado que todavía hoy puede observarse³⁵².

El repinte de la obra realizado en las paredes del camarín adolece, a nuestro entender, de las bases documentales y técnicas necesarias para acometer tal acción. Lejos de ayudar a la conservación y comprensión de la obra original los repintes realizados constituyen una grave distorsión del original (**Fig. 297**). Aún así, con la distancia que nos da el tiempo, no dejan de ser actuaciones en la obra que tendrán que tenerse en cuenta en futuras intervenciones sobre la misma analizando su valor histórico y estético

³⁵¹ Según inscripción recogida en un texto que aparece en el mismo camarín.

³⁵² ÁLVAREZ GARCÍA, H.J, BENITEZ DE LUGO, L. y MOLINA CHAMIZO, P.. *La fortaleza de Peñarroya. Historia, Arte y Arqueología de un Castillo Santuario*. Ed. Asociación Alto Guadiana, Ciudad Real 2007. (p. 109)



Figura 297.- Camarín. Repintes realizados a finales del siglo XIX en las escenas dedicadas a los episodios de la vida de la Virgen, concretamente en la escena de la Anunciación.

La otra intervención a la que nos referíamos data de los años noventa del siglo pasado. Se encargaron los trabajos de restauración de las pinturas murales a la Universidad Complutense de Madrid, dirigidos por el profesor Ángel Balao González. Se intervino en las pinturas de la nave principal y en las del camarín. No se pudo hacer nada por recuperar los murales que se situaban en los paramentos del presbiterio. Desgraciadamente esta intervención no finalizó como se pretendía por causas que desconocemos.

IX.13.d. Conclusión

El Castillo de Peñarroya se conserva, en buena medida, gracias a que alberga desde la época de la Reconquista la talla de la Virgen de Peñarroya. De no ser por este hecho, es posible que nada de él quedara. El empeño por preservarlo, primero por parte de las órdenes militares de San Juan del Hospital y Santiago y posteriormente por las cofradías de Argamasilla de Alba y la Solana, no hubiera existido de no mediar dicha circunstancia. Precisamente es la hermandad de La Solana la que lleva la iniciativa a la hora de construir el camarín y desarrollar la decoración mural del santuario en su conjunto³⁵³.

La obra y su programa iconográfico en su conjunto (nave principal y camarín) están pensados para ensalzar el papel de la Virgen María en la Historia de la

³⁵³ MOLINA CHAMIZO, P. y otros. *Op. cit.* (p. 25)

Salvación. Los artistas presentan ante nosotros una auténtica *Biblia Pauperum* donde encontramos escenas del Antiguo Testamento puestas en comparación y como adelanto de los acontecimientos narrados en el Nuevo Testamento. El Antiguo Testamento como anuncio y adelanto de la salvación y, las mujeres del Antiguo Testamento como antecesoras de la figura de María, fundamental en la historia de la Salvación.

La ermita nos muestra un barroco, lleno de elementos de diferente naturaleza en constante juego y mezcla unos con otros. Lejos de transmitir un mensaje confuso, el artista se preocupa de ordenar su narración colocando las imágenes en el lugar oportuno y asegurándose que el espectador identifique claramente a los personajes que en ellas aparecen.

Destaca en su iconografía escenas con temática que no se volverá a repetir en nuestro estudio. Tal es el caso del tránsito de La Virgen María o el de la muerte de San José. Nos encontramos ante un barroco precioso y preciosista, con colores y formas que nos recuerdan otros capítulos de nuestro estudio. En este sentido cabe hacer mención al Santuario de la Virgen de las Virtudes en Santa Cruz de Mudela o a la Capilla de Jesús del Rescate en Valdepeñas.



Figura 298.- Fachada de la Iglesia y plazuela de la conocida Iglesia de “la Merced” en Ciudad Real capital.

IX.14. CIUDAD REAL. IGLESIA DE LA INMACULADA (LA MERCED)

IX.14.a. Localización de la obra. Su entorno

La antigua parroquia de Santa María del Prado, hoy Santa Iglesia Basílica sita frente a los jardines del Prado en Ciudad Real capital, es erigida en Iglesia prioral en 1876. Poco después se constituye como templo auxiliar de ésta la iglesia del antiguo convento de los mercedarios descalzos. Dicho convento desaparecerá al hacerse efectiva la desamortización de Mendizábal.

La Iglesia de la Merced, construcción que data de 1760, formaba parte del convento de mercedarios descalzos compuesto por claustro y otras dependencias. El templo está integrado entre lo que fue el edificio el Instituto de Bachillerato Santa María de Alarcos y la actual sede de la Diputación Provincial de Ciudad Real. Su fachada, adosada al edificio de la Diputación y al antiguo instituto, mira a la plaza de los mercedarios (**Fig. 298**).

La congregación de mercedarios descalzos de Ciudad Real se crea gracias a la voluntad del capitán Andrés Lozano, regidor que fue perpetuo de Ciudad Real³⁵⁴. Las obras del monasterio comenzaron en los inicios del año 1621. La colocación de la primera piedra tiene lugar el año 1622.

Una copia manuscrita de la Historia de Ciudad Real y Alarcos, cuya autoría se atribuye al Padre José Díaz Jurado, da cuenta de la existencia de una disposición testamentaria en donde el capitán Andrés Lozano muestra su intención de fundar el convento de mercedarios descalzos en Ciudad Real capital³⁵⁵. El capitán Andrés Lozano, que va a morir en la ciudad de Sevilla, era hombre de comercio con relaciones muy intensas con *Porto Belo* y la ciudad de Lima³⁵⁶.

La fundación de un convento llevaba aparejada la construcción de la iglesia correspondiente. Esto había sido previsto por el capitán en su testamento, pero no se especificaba dónde debía situarse y parece que la dotación económica para tal construcción estaba limitada³⁵⁷.

Para la fundación de la iglesia los frailes tuvieron verdaderos problemas económicos. La ayuda para tal empresa les vino de un caballero de la orden de Santiago que profesaba gran admiración por la orden mercedaria. Su nombre es el de don Álvaro Muñoz de Figueroa. Este caballero se encarga de costear las obras del templo en honor de la Purísima Concepción de la Virgen María³⁵⁸. De aquí el verdadero nombre que el templo posee y que muy pocos ciudadrealeños conocen. A cambio de la construcción de la Iglesia, don Álvaro tiene intención de colocar sus escudos de armas dentro y fuera del recinto de ésta.

³⁵⁴ Archivo Histórico Nacional. Sección Clero, legajo 1867.

³⁵⁵ BELDAD CORRAL, J. *La orden mercedaria en La Mancha, las congregaciones religiosas descalzas de Argamasilla de Alba, Ciudad Real Herencia y Miguelturna entre los siglos XVII y XVIII*. Separata de la revista Estudios. nº 227, año 1994.

BARRANQUERO CONTENTO, J. J. *Conventos de la provincia de Ciudad Real*. Diputación provincial de Ciudad Real. Ciudad Real 2003, (p. 50).

³⁵⁶ BELDAD CORRAL, J. *Op. cit.* (p. 66)

³⁵⁷ BELDAD CORRAL, J. *Op. cit.* (p. 67)

³⁵⁸ BELDAD CORRAL, J. *Op. cit.* (p. 68)

Esta advocación tenía su explicación en los orígenes de la orden mercedaria. El Rey Jaime I, cuando San Pedro Nolasco funda la orden, designa a los mercedarios como defensores de la Inmaculada Concepción de la Virgen³⁵⁹. Muy pronto, en el siglo XIII, tanto los reyes como el clero español en general y por descontado los padres mercedarios van a sostener y ser ardientes defensores de la doctrina de la Inmaculada Concepción de María.

El convento de mercedarios descalzos de Ciudad Real jugará un importante papel y ejercerá gran influencia en su entorno. La fundación de otras comunidades, por ejemplo las mercedarias descalzas de Miguelturra, será tutelada por la congregación ciudadrealeña. Así lo atestigua un escrito en el que se solicita a fray Pedro de San Luís la fundación de un convento en la localidad de Miguelturra. En su carta una monja recogía la necesidad de conceder apoyo a Don Álvaro Muñoz de Figueroa, el financiador de la construcción de la iglesia conventual, y al comendador de mercedarios descalzos de Ciudad Real para que emprendieran todas las gestiones necesarias con el fin de instituir el convento de mercedarias descalzas de Ciudad Real³⁶⁰.

La fábrica de este tipo de edificios estaba en manos de maestros canteros ambulantes que se trasladaban con sus familias de un lado a otro. La mayor parte de estos maestros provenían del país vasco, dejando sus marcas a modo de firma. Esta es una posible explicación al texto que se encuentra debajo de la hornacina de la pared correspondiente al evangelio que comentaremos más adelante y que reza “obregón 1781”.

La distribución y artificios arquitectónicos enmarcan el edificio dentro de una construcción típicamente barroca. La puerta principal de entrada se abre al templo en una fachada construida con sillares de piedra caliza con portada enjambrada entre pilastras y un dintel sobre el que apoya una hornacina y sobre ella una ventana a modo de vidriera con la imagen de la patrona de la ciudad, la Virgen del

³⁵⁹ STRATTON, S. *“La Inmaculada Concepción en el arte español”, traducción de José L. Checa Cremades*. En Cuadernos de Arte e Iconografía. Fundación universitaria española Tomo I nº 2. 1988

³⁶⁰ BARRANQUERO CONTENTO, J. J. *Conventos de la provincia de Ciudad Real*. Diputación provincial de Ciudad Real. Ciudad Real, 2003 (p. 375)



Figura 299.- Interior de la iglesia de "La Merced"

Prado, iluminando el coro.

La iglesia tenía planta jesuítica originariamente, es decir, nave única y capillas en los contrafuertes con gran austeridad decorativa. Más tarde se completa el conjunto por una nave paralela a la principal, y la ampliación del brazo derecho del crucero, ubicándose una capilla lateral (**Fig. 299**). En el primer caso el espacio que se añade pertenecería a las dependencias del antiguo convento de mercedarios; en el segundo caso la ampliación se hace a costa de que la Diputación Provincial ceda el terreno. Alternan en el interior las bóvedas de arista y de media naranja.

Las dependencias de la sacristía, ocupan cuerpos adosados que forman parte de la estructura del antiguo Convento y que se sitúan contiguos a la Iglesia. Otro detalle a destacar en la arquitectura es el acceso al coro. Éste se realiza a través de una escalera adosada a los muros perimetrales, escalera que tiene su inicio tras una puerta de acceso situada en el baptisterio.

IX.14.b. Descripción de las pinturas

Las pinturas objeto de estudio en este capítulo se localizan en el Baptisterio, pasillo paralelo a la nave central (zona donde se encuentran actualmente los

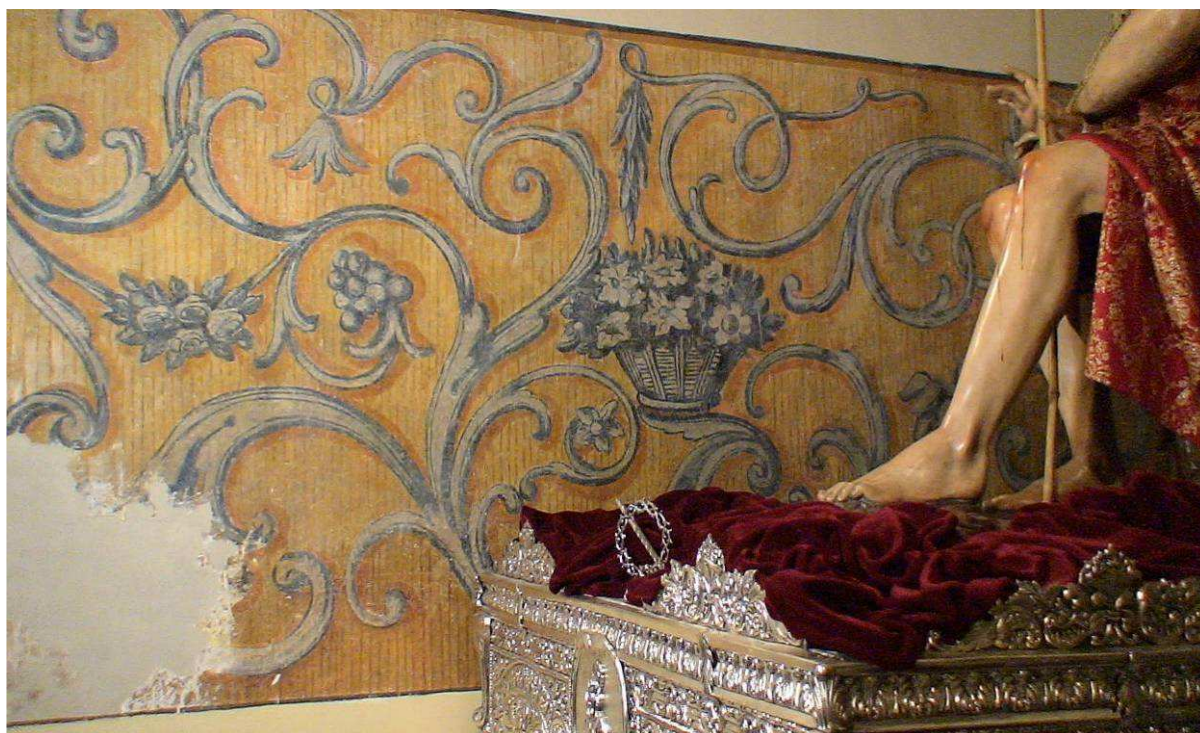


Figura 300.- Baptisterio. Pinturas cuyo elemento fundamental son los roleos y el motivo vegetal sobre fondo dorado.

confesionarios), brazo izquierdo del crucero y brazo derecho del crucero (arco de acceso a la capilla del Sagrario).

- *El Baptisterio*

El baptisterio es un espacio cuadrangular rematado con bóveda de crucería. Cada uno de los plementos de la bóveda sigue el mismo programa decorativo que los que nos encontraremos a continuación en el pasillo lateral. La iconografía en estas superficies nos presenta, sobre fondo dorado, un trazado de formas en tonos azules representando fantasías de hojas de acanto organizadas a modo de roleos (**Figs. 300 y 301**). La hoja de acanto³⁶¹ es utilizada como elemento iconográfico básico en la decoración de nuestro templo.

Se advierte una puerta en uno de sus paramentos. Dicha puerta da acceso a

³⁶¹ CIRLOT, J. E. *Diccionario de Símbolos*. Ed. Labor S.A., Barcelona 1995 (p. 51). Comenta Juan Eduardo Cirlot, que Melitón de Sardes atribuye al acanto la representación de la conciencia y el dolor del pecado. En la Edad Media las hojas de acanto fueron revestidas, en el contexto religioso, de una simbología que hablaba de estos sentimientos. La similitud se realizaba atendiendo al crecimiento del vegetal y sus espinas. Sin perder esta semántica, en el Barroco, prevalece el carácter ornamental sobre el simbólico.

una escalera (Fig. 301). Subiendo la misma, en un primer tramo, da acceso a una estancia que comunicaría antaño con el antiguo convento. Hoy esa pared no existe, está tapiada. La idea sería que los frailes una vez en la escalera podrían, o bien subir al coro o acceder al templo bajando la escalera y atravesando la puerta que da al Baptisterio.

Sobre la puerta, en el intradós del arco, podemos observar una pintura presentándonos el escudo de la orden mercedaria. Dicho escudo queda definido en la pintura por un aspa color rojo flanqueada por sendas cortinas. Sobre el fondo dorado y los trazados en color azul destaca sobremanera el tinte rojo del escudo como motivo central de este espacio.



Figura 301.- Baptisterio. Al fondo, puerta de acceso al antiguo convento y coro. Nos lo muestra D. Ubaldo Labrador Palomares.

A la derecha de la puerta se abre una ventana. Sobre el arco, de nuevo sobre fondo dorado, encontramos un trazado de roleos del que emerge un gran cesto de frutas. Todo el dibujo se realiza exclusivamente con tintes azules sobre fondo dorado.

- *Pinturas del pasillo lateral a la nave principal*

Como ya hemos referido, el pasillo que corre paralelo al central del crucero se añadió posteriormente al espacio de la iglesia. Se descubre como parte común entre el antiguo convento mercedario y el templo conventual. Argumentaremos esta afirmación desarrollando tres razonamientos (Fig. 302).



Figura 302.- Panorámica del pasillo lateral que corre paralelo a la nave central. Cristo en su parte central. Al fondo, el baptisterio separado por una reja de forja reciente. En el baptisterio se encuentra la puerta que da acceso a la escalera que sube al coro.

El primero de ellos atiende a la prolija decoración que encontramos. La iconografía mariana y mercedaria se reparte por las paredes, bóveda, intradós, extradós y jambas de los arcos en esta zona. La pintura dispondría al fraile para la reflexión y la contemplación. La asistencia a los oficios religiosos de los miembros de la comunidad mercedaria debía producirse aquí. En su día, pensamos, esta zona estaría separada del resto del templo de algún modo (quizás una celosía) como ocurría en otros templos de la orden mercedaria descalza³⁶².

Tras la figura de bulto redondo representando el Cristo de la Misericordia, se pueden distinguir con toda claridad las letras TUO enmarcadas dentro de un pequeño espacio. Don Ubaldo Labrador Palomares, párroco que fuera de esta iglesia y al que nunca estaremos lo suficientemente agradecidos por la ayuda y empuje que ha prestado siempre a nuestro trabajo, mantenía la opinión de que muy posiblemente *TUO* corresponda a una frase en latín. La frase completa a la que se refiere, insertada en este espacio del muro hubiera podido ser:

³⁶² GARCÍA GARCÍA M. *La Limpia Concepción de Calasparra. Historia de un convento mercedario descalzo*. Ayuntamiento de Calasparra. Murcia 2004 (pp. 107 y ss). Es el de Calasparra ejemplo de un convento e iglesia conventual con similitudes artísticas con el que nos ocupa.



Figura 303.- Pasillo lateral. Paramento central, tras el Cristo de la Misericordia. Encontramos aquí, resaltado en color en la imagen, un panel donde, entre otros elementos leemos la palabra TUO.

"Redimisti nos, Domine, sanguine TUO"

Traducida la frase al castellano: *"Nos redimiste Señor por tu sangre"*. Estaríamos ante una clara referencia a la misión redentorista de los frailes que confirmaría este espacio, en origen, como perteneciente al convento y no al templo. El artista refiere así el ejemplo a seguir por el mercedario en su misión que no es otro que la salvación otorgada a los hombres por Jesucristo con su muerte en la Cruz, máximo exponente del amor al prójimo (Fig. 303)³⁶³.

No es un detalle menor el que las letras estén trazadas con pintura roja. El rojo simboliza el sufrimiento y sacrificio humano a través del cual el alma se purifica y acerca a Dios³⁶⁴. Nada es casual, el artista enfatiza con el uso del color el mensaje, ya de por sí claro, dirigido al fraile mercedario en este espacio.

³⁶³ Consúltense el capítulo dedicado a la historia de la Provincia de Ciudad Real.

³⁶⁴ PORTAL, F. *El simbolismo de los colores*. Traducción de Francesc Gutiérrez. Ed. Sophia Perennis. Palma de Mallorca 1996, (p. 57 y ss.)

Al final de este pasillo se abriría un acceso por el cual el fraile abandonaría el espacio conventual y entraría en el de la iglesia. Esta zona de transición presenta simbología alusiva con sendas columnas³⁶⁵ en las jambas del arco³⁶⁶ (Fig. 304) y la representación del Espíritu Santo (Fig. 305) en el cenit de su intradós, anunciarían al fraile el acceso al espacio sagrado. Estos restos de pintura, de gran calidad pictórica, pertenecerían a un grupo hoy perdido. Realizamos esta afirmación atendiendo a la distinta paleta y dibujo de la obra así como los cortes apreciables en las jambas del arco.



Figura 304.- Columna en la jamba del arco.

Hasta aquí los argumentos expuestos para determinar el uso que de esta zona del templo se hacía en sus orígenes y, de esta forma, intentar comprender mejor la decoración mural que encontramos en este pasillo. A continuación nos



Figura 305.- Intradós del arco de acceso al templo desde el convento. Representación del Espíritu Santo en el punto medio del intradós del arco.

³⁶⁵ CIRLOT, J. E. *Diccionario de Símbolos*. Ed. Labor S.A., Barcelona 1991 (p. 141).

³⁶⁶ CIRLOT, J. E. *Op. cit.* (p. 353). Las columnas son motivos utilizados para enmarcar un espacio reservado a lo espiritual.

detenemos, un poco más en detalle, analizando su técnica y programa iconográfico.

El pasillo se encuentra compartimentado en tres tramos. Dos de ellos presentan bóveda de crucería mientras que en el tramo central, sobre la figura del Cristo de la Misericordia, localizamos una pequeña cúpula. Este corredor queda separado del resto de la iglesia por una arcada de tres unidades. Las pinturas imitan el acabado las pinturas musivas³⁶⁷ y son realizadas en su mayoría utilizando la técnica del temple, aunque también encontramos pinturas realizadas al fresco. La obra se localiza en las bóvedas, cúpula y paramentos laterales además del intradós, flecha y jamba de cada uno de los arcos en este corredor.

Las bóvedas de crucería presentan sus elementos decorados con murales donde domina el motivo vegetal, trazados en colores azules y organizados en volutas. Esta disposición recuerda en algunos momentos otras como, por ejemplo, la que muestra el programa iconográfico de la iglesia de San Vitale de Ravena en Italia. Además del efecto de acabado dorado en las pinturas, se recogen entremezclados en la composición una colección de seres vivos, entre ellos los



Figura 306.- Pasillo lateral. Pequeña cúpula. Vista general. Obsérvese el ojo de buey tapado.

³⁶⁷ Realizadas con bisulfuro de estaño, de color de **oro**, imitando el metal precioso.

pájaros.

La cúpula, como ya hemos citado, es de media naranja dividida en ocho plementos y rematada por linterna (**Fig. 306**). Una de las secciones de la cúpula quedó destruida por la construcción de un ojo de buey que luego volvió a taparse y así se perdió la pintura en dicha parte. La existencia de este ojo de buey se explicaría probablemente por la falta de luz en esta parte del templo. Falta de luminosidad provocada porque se tapó la linterna de esta cúpula perdiendo así luz natural este espacio.

De las características de la orden mercedaria³⁶⁸ destaca, sobre todas, su devoción a la Virgen. No es de extrañar, pues, que el programa iconográfico de esta pequeña cúpula esté dedicado a la Virgen María.

Cada uno de los elementos en la cúpula nos muestra una imagen alusiva a una advocación dedicada a la Virgen María. Las imágenes aparecen todas sostenidas por la figura de un ángel. Siguiendo el sentido de las agujas del reloj, partiendo del desaparecido ojo de buey al que hemos hecho antes referencia, encontramos la advocaciones marianas siguientes: "*pulchra ut sol*" (resplandeciente como el sol), "*electa ut luna*" (elegida como la luna) (**Fig. 307**), "rosa mistica" (rosa



Figura 307.- Cúpula. Advocación mariana *Electa ut luna*

mística), "scala coeli" (escalera al cielo) (**Fig. 308**), "especulum iustitiae" (espejo de justicia), "estella maris" (estrella del mar).

Dos de las advocaciones, ya se ha comentado, se dañaron al construir el ojo de buey. Parece representarse en una de ellas un árbol, quizás un ciprés. En la contigua se puede reconocer un ramo de azucenas, flor que

³⁶⁸ Consúltense el capítulo dedicado a la historia de la provincia de Ciudad Real (pp. 99- 101)

identifica en el arte cristiano la figura de la Virgen María.

Las imágenes de las advocaciones aparecen en los plementos rodeadas de roleos vegetales, dibujados éstos con tintas azules. Intenta el pintor jugar con las sombras arrojadas sobre el fondo y, a modo de trampantojo, simular los roleos en relieve. Las cuatro pechinas sobre las que se asienta la cúpula sirven para alojar sendos ángeles portando rosas en sus manos.



Figura 308.- Cúpula. Advocación mariana. *Scala coeli*

Sin movernos de este espacio destaca el arco fácilmente reconocible por su fondo dorado. Los motivos representados en su intradós son en esencia ángeles, elementos simbólicos y vegetales. En la parte superior de la composición



Figura 309.- Pasillo lateral a la nave central. Paramento tras el Cristo de la Misericordia, resaltado en color. Encontramos el monograma mariano con las letras cruzadas **A** y **M** (Ave María).



Figura 310.- Monograma mariano. Ave María. La forma barroca dificulta su clara percepción.

distinguimos el monograma mariano. Las letras **A** y **M** cruzadas (**Ave María**) con indudables características barrocas en su grafismo habida cuenta de lo complicado y retorcido de su trazado. A los lados de dicho monograma una pareja de ángeles portan una corona sobre el mismo (**Figs. 309 y 310**).

De nuevo se mezclan los motivos vegetales, compuestos de fantasías a base de hojas de acanto y claveles rojos, sobre un fondo dominado por el dorado. Varios angelotes portan grilletes y cepos, símbolos de la cautividad en recuerdo del carácter redentorista de la orden mercedaria. Observamos el distinto color que el artista aplica en las alas de los ángeles. Cuatro con alas azules y dos con alas rojas. Son precisamente los pintados con alas rojas los que portan los símbolos redentoristas.

En este mismo paramento tras el Cristo, enmarcadas dentro de una superficie rectangular encontramos las pinturas a las que al principio de este apartado hicimos referencia. Su programa iconográfico se compone fundamentalmente de roleos contruidos, de nuevo, por fantasías de hojas de acanto en cuyos tallos o ramas parecen posarse algunos pajarillos. A los lados sendos ramilletes de rosas cuelgan también de la composición. En el centro, parte superior, es donde encontramos la superficie en la cual D. Ubaldo Labrador Palomares nos sugería la existencia de la frase en latín alusiva a la redención de Cristo por su pasión, verdadera guía mercedaria³⁶⁹. El mural parece guardar una cierta simetría axial, en cuanto a la disposición de los elementos. Su eje se colocaría verticalmente en el centro del recuadro (**Figs. 309 y 311**).

En las caras interiores de los paramentos, entre los arcos que comunican el pasillo con la nave central (**Fig. 312**), así como en el intradós y jambas de los mismos

³⁶⁹ "Redimisti nos, Domine, sanguine TUO"



Figura 311.- Panorámica de las pinturas tras el Cristo de la Misericordia

encontramos nueva decoración, enmarcada por superficies rectangulares. Se sigue utilizando también aquí, como iconografía básica, las fantasías con hojas de acanto, conchas, elementos zoomórficos y antropomórficos en colores azules sobre fondo dorado. Formas zoomórficas, fundamentalmente pájaros, acompañando las formas antropomórficas en curiosas posturas (**Fig. 313**). Cada plemento muestra una composición nueva y distinta de las otras, aunque el conjunto persiga, a nuestro entender, una misma finalidad moralizante.

El artista ofrece al espectador estas composiciones como un gran jeroglífico donde se encierra un mensaje a descubrir. Reflexiones sobre la existencia humana, su libertad como don divino y el uso de la misma. Rescatando la labor moralizante



Figura 312.- Pasillo paralelo a la nave principal. Pinturas en el Intradós y jambas de los arcos.

de la Contrarreforma, se nos vuelva a recordar la fragilidad de la existencia y libertad del hombre (Fig. 313).

- *Pinturas del crucero. Lateral del evangelio.*

La obra realizada al fresco se reparte aquí en dos franjas de 6,70 m. de alto por 1,58 m. de ancho separadas por una franja donde, en su punto medio, se inserta una hornacina. Sobre este muro,

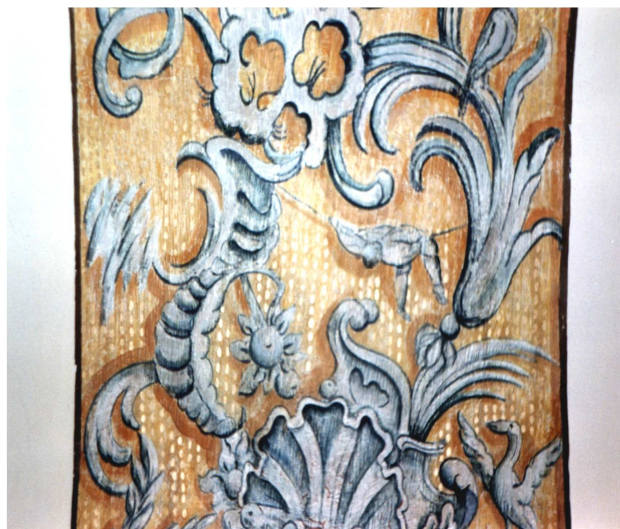


Figura 313.- Pasillo lateral. Pinturas en las jambas de los arcos. Fantasías a modo de jeroglífico. Formas en azul sobre fondo dorado a modo de trampantojo. Figura humana sobre una cuerda.

construido a base de ladrillo y cemento, el artista se centra en la representación de una estructura arquitectónica ilusoria constituida fundamentalmente por elementos de un evidente barroquismo (Fig. 314).

Estas pinturas seguramente servirían, casi con toda seguridad como complementación lateral de un retablo, hoy desaparecido, y que se situaría en este espacio y aprovecharía la hornacina donde hoy podemos encontrar una imagen de Nuestra Señora la Virgen del Prado. Cuando se comenzó el proceso de restauración de las pinturas, fue cuando se descubrió la hornacina que hoy podemos contemplar entre las franjas de pintura mural de esta parte del templo. Debajo de esta hornacina es probable que existiera un altar para las celebraciones eucarísticas (Fig. 314).

Esta afirmación viene refrendada por haber encontrado en el suelo, a la hora de enlosar de nuevo el templo, manchas y residuos de cera. Además se descubrió una pequeña hornacina, en el ángulo inferior derecho en esta pared, durante el proceso de restauración de las pinturas en el año 1988. Serviría ésta, con toda seguridad, para colocar útiles típicos de las celebraciones litúrgicas tales como vinagreras o purificadores. Actualmente la hornacina guarda un pequeño icono³⁷⁰ (Fig. 316).

³⁷⁰ VEGA TORO, M^a M. "Pintura Mural de la Iglesia de la Merced". en Villa Real 1255, nº1. Ciudad Real 1989. (p. 79)



Figura 314.- Pinturas en el crucero. Lado del evangelio. Vista del conjunto.

Para describir las pinturas comenzaremos por la parte superior de las mismas e iremos descendiendo. De arriba a abajo encontramos, en primer lugar, la representación de un dosel que en su caída parece ser sostenido por un total de cuatro ángeles de alas rojas (**Fig. 316**). Los niños alados, ángeles en el cristianismo, son utilizados en la pintura religiosa como manifestación de lo invisible³⁷¹. El dosel parece descubrir un frontón diseñado a base de grandes roleos conformados con hojas de acanto. Los roleos se apoyan sobre un entablado que además de por modillones³⁷², es sostenido por columnas de fuste rojo adornadas con motivos vegetales.



Figura 315.- A la derecha, hornacina descubierta durante la restauración de las pinturas murales.

³⁷¹ CIRLOT, J. E. *Op. cit.*, (p. 68). En la mitología se les puede localizar confundiéndolas a veces entre lo que serían deidades aladas.

³⁷² Elemento decorativo a modo de saliente ilusorio, que sostiene algo que carece de soporte en su parte inferior.



Figura 316.- Ángel sosteniendo el dosel.

de la unión de los elementos compositivos, de una ligazón espiritual y de la fuerza de todo el conjunto como antesala de lo invisible. La disposición de la pintura vertical tiene mucho que ver, de manera simbólica, con la vocación ascética del propio mural. El deseo de ascender a un estado superior, al cual el creyente aspira.

- *Pinturas del crucero. Lateral de la epístola*

La actual capilla del Sagrario en el templo, prolongación del brazo derecho del crucero, fue añadida a la Iglesia tras la desamortización de Mendizábal y

En los laterales de este entablamento se nos muestran las figuras de cuatro ángeles, imitando figuras de bulto redondo por el color que el artista les da, existiendo dos en cada franja de los murales. Estas figuras portan en sus manos lo que parecen ramas de olivo y palmas (Fig. 317). Todo el conjunto se acompaña de más elementos de naturaleza vegetal, así como de cordonería y numerosos lazos.

La aparición en el programa iconográfico de cordones y lazos no es un mero detalle estético. Nos habla, más allá



Figura 317.- Lateral izquierdo del crucero. Detalle. Figuras de ángeles, a modo de esculturas portando una palma y lo identificamos con una rama de olivo.



Figura 318.- Pinturas descubiertas en el brazo derecho del crucero. Vista del conjunto.

posterior desaparición del convento mercedario. Para acceder a la misma se abrió una gran puerta con arco, rompiendo así la estructura original del templo. (Fig. 318).

Nos encontramos en este muro con dos capas pictóricas distintas, una sobre la otra (Fig. 319). En la primera, o capa más superficial, reconocemos la representación de una cristalera con el símbolo de la orden mercedaria en su parte superior. Tras la vidriera se adivina diversa cordonería y cortinajes. Acompaña a la cristalera un par de columnas asentadas a cada lado de la misma.

Bajo esta primera capa pictórica encontramos otra que sigue el programa iconográfico que nos es familiar. Un dosel que cae y unos ángeles de alas rojas que lo sujetan y recogen. Además de dos grandes frontones a base de roleos de hojas de acanto y que se combinan con



Figura 319.- Pinturas en el lateral del lado de la epístola en el crucero. Detalle. Podemos comprobar como una capa pictórica se superpone a otra.



Figura 320.- Lateral derecho del crucero, lado de la epístola. En la imagen se muestra la simetría existente entre las partes izquierda y derecha (superior).

lazos y cordonería nuevamente. Con una mayor rigidez formal pero con buen dibujo, estas pinturas al fresco serían en su momento réplica de las situadas en el otro lado del crucero (Figs. 318 y 320).

La apertura del arco de acceso a esta capilla sacrificaría, suponemos por la configuración del templo, el retablo situado en esta parte y su decoración. Las nuevas pinturas son ejecutadas teniendo de nuevo presente la simulación de elementos arquitectónicos. En este caso una cristalera pintada y que situamos cronológicamente, por sus rasgos estéticos, ejecutada fuera del espacio temporal que abarca nuestro estudio.

Entendemos que la totalidad del programa iconográfico de la iglesia ha sido ejecutado por, al menos, cinco artistas distintos. Afirmamos esto atendiendo a la factura, cromatismo, iconografía y técnicas empleadas en ellas. Estas cinco manos serían: las que pintan el pasillo paralelo a la nave central, las que decoran el intradós y las jambas del arco que daría acceso al templo para los frailes, las que pintan el mural situado en la pared lateral del crucero correspondiente al lado del evangelio, las que pintan el mural situado en la pared lateral del crucero correspondiente al lado de la epístola antes de abrir la puerta y el autor o autores de las pinturas que, posteriormente a la apertura de la capilla del Sagrario, cubrieron los primitivos murales.

Las pinturas más antiguas son, a nuestro entender, las localizadas en el pasillo lateral paralelo a la nave central. Una vez construido el templo, anunciarían al fraile la entrada al templo. Una vez abierta la iglesia a los frailes y al público en general, se le irían añadiendo elementos decorativos. En buena lógica, las pinturas en los muros laterales del crucero aparecerían más adelante acompañando a la colocación de sendos retablos. Las pinturas más recientes en el tiempo serían las que, tras la apertura de la capilla en el brazo derecho del crucero, cubren las realizadas con anterioridad.

IX.14.c. Estado de conservación

Cuando en el año 1986 un grupo de restauradores comienzan a trabajar en el descubrimiento de las pinturas murales, durante años cubiertas por capas de enlucido, califican su estado de regular³⁷³. El tiempo había hecho que, entre otras cosas, las capas de mortero previas a la capa pictórica se estuvieran desligando del muro en muchas zonas (**Fig. 321**). Existía el peligro cierto de que los murales se desprendieran definitivamente y la obra se perdiera para siempre.



Figura 321.- Lateral derecho del crucero. Fotografía tomada por el equipo restaurador que muestra el peligro de desprendimiento de la capa pictórica antes de la intervención realizada.

³⁷³ VEGA TORO, M^a M. *Op. cit.* (p. 77)

Era pues lo más urgente en el total de la superficie pintada, actuar sobre el desmoronamiento del muro. El deterioro alcanzaba un grado tal que elementos como bocetos e ideas previas en la realización de la obra emergían en la capa pictórica por el paso del tiempo.

Otros deterioros presentes en gran parte de la superficie tratada eran humedades, grietas, golpes, manchas de cera, pérdida de intensidad en los colores y mutilación de los murales por obras posteriores (Fig. 322).



Figura 322.- Mutilación de la pintura por apertura de la puerta de la sacristía al templo.

Limpiadas la superficie externa de las pinturas y consolidada toda su superficie

se procedió posteriormente a intentar devolver al entorno su unidad visual. En este punto la filosofía utilizada según el lugar del templo, fue distinta. Se encomendó la labor de restauración a dos grupos de profesionales distintos que aplicaron metodologías de trabajo diferentes. Un primer grupo apoyó su intervención, básicamente, en el *rigattino*³⁷⁴ utilizando témperas y lápices acuarelables (Fig. 323). Se aplicó esta técnica en las lagunas pictóricas que rompían el equilibrio compositivo. Es una intervención reversible efectuando simplemente un lavado de agua. Este



Figura 323.- Crucero. Pinturas del lado del evangelio. Detalle parte inferior columna. Uso del *rigattino* en la restauración de las pinturas.

³⁷⁴ En restauración, reintegración cromática por medio de rayas paralelas de color similar al original buscando una tinta neutra de manera que la zona de la laguna se integre óptimamente en la pintura original y a su vez sea diferente de ella.

procedimiento se utilizó, fundamentalmente, en el lado de la epístola en el crucero y en gran parte de los paramentos del pasillo lateral.

Un segundo grupo de restauradores optó por el uso mucho más puntual del *rigattino* como técnica de restauración. Según su criterio, se quería evitar el caer en reconstrucciones excesivas de la pintura evitando así faltar a la verdad de la obra, falseando el mensaje de la misma. Se localiza esta actuación, fundamentalmente, en la zona de la epístola en el crucero y paredes del baptisterio (Fig. 324).



Figura 324.- Baptisterio. Escaso uso del *rigattino* en la restauración de las pinturas.

El resultado del distinto uso de la reintegración en los murales es, para el espectador profano en la materia, causa de desconcierto visual. En lo fundamental, las capas preparatorias del muro así como la totalidad de la superficie pictórica han quedado en todos y cada uno de los casos limpias y consolidadas.

IX.14.d. Conclusión

La Contrarreforma es puesta en valor en La Mancha, entre otros colectivos religiosos, por la orden mercedaria descalza. Observamos que al igual que otros casos estudiados en el presente trabajo, la teatralidad plástica del Barroco es característica esencial en la decoración de esta iglesia. El fiel es transportado a espacios ilusorios mediante elementos cotidianos. Sin embargo esos mismos elementos componen un mensaje elaborado y profundo. Líneas, luz, color, formas, todo al servicio de la sensación visual del conjunto. A pesar de la aglomeración de elementos el objetivo plástico es único, la presentación del mundo sobrenatural.

Los fines y mensajes de una orden como la de los mercedarios dominan en el

templo sobre el mero ornamento decorativo barroco influenciado, sutilmente, por lo andaluz³⁷⁵. Los colores vivos y luminosos parecen llenarlo todo. Se aparta la obra, en su conjunto, de cualquier referencia mitológica. Domina en todas las composiciones el elemento ornamental, vegetal, sobresaliendo el roleo. Constituyen las pinturas un precioso ejemplo de obra barroca en pleno período contra reformista.

Llama poderosamente la atención, en las paredes del pasillo paralelo a la nave central, el uso del color utilizado profusamente conformando fondos de visión dorados. De igual manera hay que señalar el uso que de las formas el artista hace sobre estos fondos. Motivos donde predomina la línea monocroma, potenciando, si cabe aún más, la sensación dorada del conjunto. Recordemos que este tipo de fondos están presentes en el arte bizantino caracterizándose por el gusto por la riqueza y la suntuosidad ornamental, eminentemente áulico. Revestían los muros de sus templos con mosaicos, no sólo para ocultar la pobreza de los materiales usados, sino también como un medio para expresar la religiosidad y el carácter semidivino del poder imperial. En nuestro caso el artista reviste la pobreza de los muros del convento supliendo la penuria de materiales con la riqueza ornamental y relación de ésta con el mundo espiritual.

Como ejemplo de arte musivario citaremos la iglesia de *San Vital de Ravena* en Italia. En su ábside, concretamente en su bóveda de crucería, encontramos ciertos rasgos formales que se nos antojan presentes también en las pinturas murales de nuestra iglesia de La Merced. Iconografía que presenta en cada uno de los plementos de su bóveda de crucería claras similitudes con nuestra obra mercedaria. Su esquema decorativo se conforma básicamente por líneas curvas que se entrelazan entre sí, a modo de los roleos barrocos. Completa la iconografía elementos zoomórficos, entre ellos pájaros, como en el caso que nos ocupa en nuestra iglesia (**Fig. 325**).

Sugerimos así una influencia bizantina en las pinturas murales que nos ocupan. Como hipótesis para explicar esta circunstancia creemos que quizás un fraile de la congregación pudo haber desarrollado su labor redentorista en Italia o,

³⁷⁵ Las relaciones del convento con la vecina provincia de Córdoba podrían estar en la raíz de de esta influencia.

algún miembro de la congregación o los donantes de las obras tuvieran referencias del mosaico y arte bizantinos a través de terceras personas.

Otro caso bien distinto es el tema representado en los paramentos laterales del crucero. Estamos en esta oportunidad ante lo que se ha dado en llamar retablos ficticios. Constituyó este género pictórico una auténtica moda en el arte Barroco³⁷⁶. Permitía decorar los templos generando menos costes que un retablo de bulto redondo, proporcionando un efecto decorativo muy atrayente. Este tipo de pintura es tangencial a la vocación desarrollada por el Barroco de incluir en las composiciones pictóricas elementos arquitectónicos. Tanto el acabado como el dibujo y el uso del color conforman en nuestra iglesia dos ejemplos, uno de ellos en su mayor parte desaparecido. La pintura mural complementaría, con toda seguridad, retablos tridimensionales hoy desaparecidos.

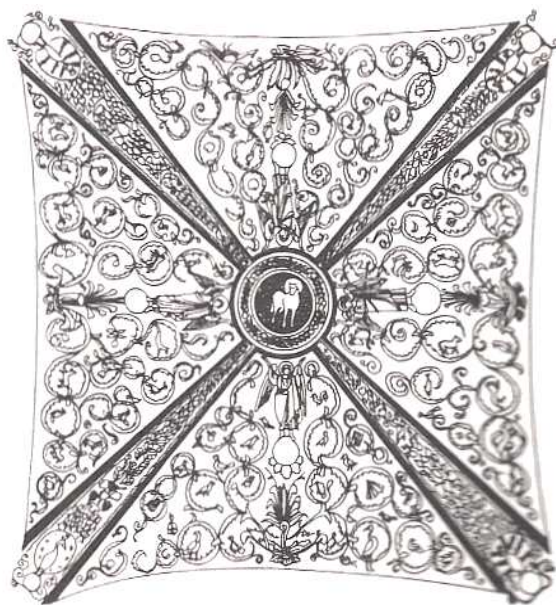


Figura 325.- Esquema compositivo de la bóveda de crucería en San Vital de Ravena (Italia).

Vitrubio, en sus libros sobre arquitectura se refiere a cómo desde antiguo se empezaron a representar sobre las paredes de los edificios formas arquitectónicas, relieve de columnas y frontones. En espacios abiertos y aprovechando la gran amplitud de las paredes, se representaban los frentes de escenarios, decoraciones que se utilizaban para representaciones teatrales³⁷⁷.

En el caso que nos ocupa, el motivo aplicado a la pared, sería inspirado por los numerosísimos grabados existentes en la época (**Fig. 326**). Grabados, al igual que otras fuentes, usados como apoyo para el montaje de las arquitecturas efímeras, tan

³⁷⁶ AGÜERA ROS, J. C. "Retablos ficticios de pintura mural, una modalidad artística a revalorizar y conservar" en XI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales: noviembre 2006. Diputación provincial de Castellón. Castellón, 1996 Tomo II (p. 989)

³⁷⁷ VITRUVIO POLION, M. L. *Los diez libros de la arquitectura*. Libro VII, capítulo 5. Disponible en <http://legislaciones.iespana.es/Vitrubio.htm>

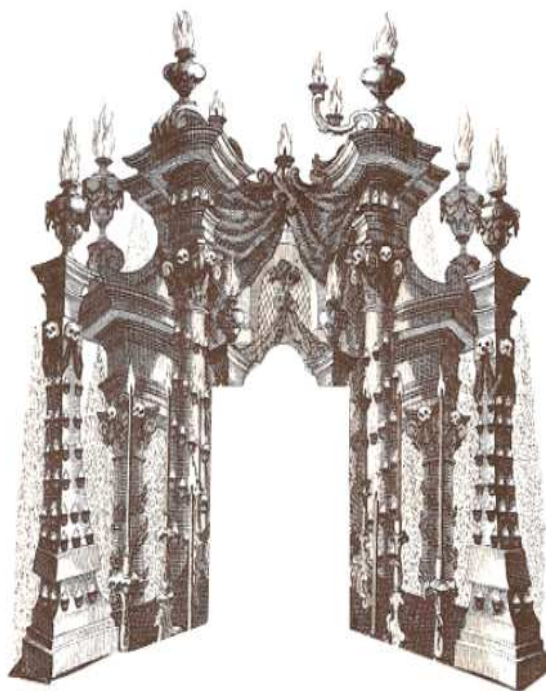


Figura 326.- Arquitectura utilizada en uno de los grabados publicados en el tratado de iconología de *Cesare Ripa*. Las similitudes entre los elementos arquitectónicos mostrados aquí y los representados en nuestras pinturas son evidentes.

de moda en el período barroco. Dichas arquitecturas servían colocadas en lugares públicos para la conmemoración de algún tipo de acontecimiento.

Corresponden las pinturas murales en la Iglesia de La Merced a distintos momentos y sensibilidades. Una obra, la correspondiente al pasillo lateral a la nave central, más preocupada por el aspecto religioso donde la reflexión a través de la simbología es protagonista. Un segundo grupo, los murales correspondientes a los extremos del crucero, donde se hace énfasis en el aspecto decorativo sin olvidar la simbología de los elementos utilizados en el programa iconográfico.

En cualquier caso, el conjunto constituye un elegante ejemplo pictórico barroco. Arte llevado a cabo gracias a las donaciones particulares que contribuían con ello a la labor contrarreformista de la iglesia en La Mancha. Contrarreforma en la que las órdenes religiosas, entre ellas la orden mercedaria, tuvieron papel protagonista.



Figura 327.- Iglesia del Santo Cristo en San Carlos del Valle.

IX.15. SAN CARLOS DEL VALLE. IGLESIA DEL SANTO CRISTO

IX.15.a. Localización de la obra. Su entorno

En la colonización de la España interior del siglo XVIII, tuvo lugar el poblamiento de San Carlos del Valle. Se revela la localidad en esta época como un núcleo agrícola donde se levanta una iglesia, de las llamadas de peregrinación, en honor del Santísimo Cristo del Valle de Santa Elena³⁷⁸ (Fig. 327). La aldea se desarrolla urbanísticamente alrededor del templo, allá por el año 1713. En 1787 empieza a trazar, de manera definitiva, lo que será la población de San Carlos del Valle³⁷⁹.

La iglesia, edificada sobre la planta de una ermita medieval dedicada a Santa

³⁷⁸ ROMERO VELASCO, A. "San Carlos del Valle de Santa Elena y su emancipación de Membrilla" en "Estudios Manchegos". Instituto de estudios manchegos. Ciudad Real 1979, (p. 93).

³⁷⁹ MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M. "La nueva población de San Carlos del Valle (Ciudad Real): Ilustración y urbanismo en la España del siglo XVIII". En Cuadernos de Estudios manchegos, época II, nº 21. Instituto de estudios manchegos. Ciudad Real 1991,(p. 272)

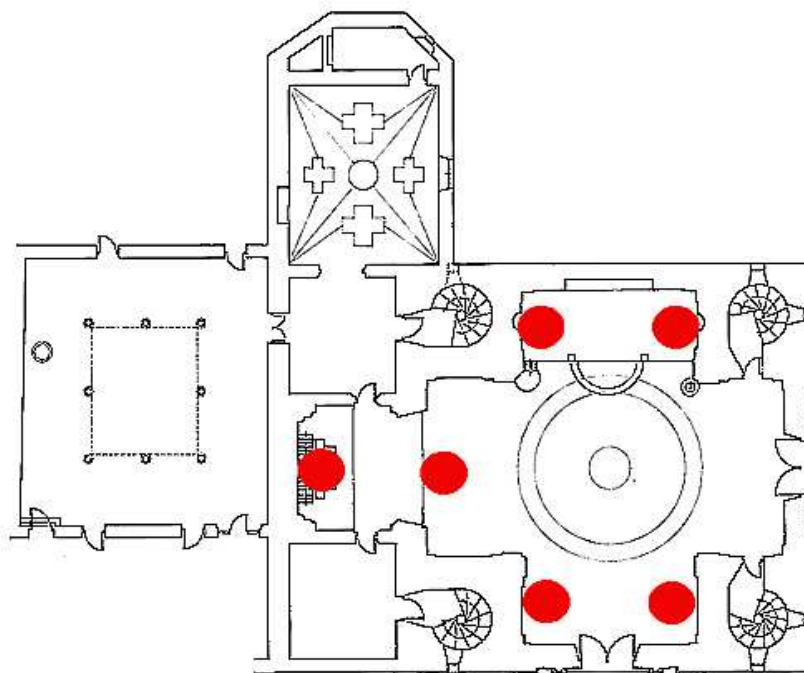


Figura 328.- Iglesia del Santo Cristo en San Carlos del Valle. Planta del edificio indicando, con puntos rojos, de la ubicación de las pinturas objeto de estudio en el presente capítulo.

Elena³⁸⁰, nos muestra una presencia de estilo marcadamente barroco de influencia centroeuropea³⁸¹. Las portadas que dan acceso al edificio son “*portadas retablo*” de composición dinámica y recargada en su decoración. Se entremezclan en la fachada los órdenes arquitectónicos con la decoración vegetal, haciendo aparición la columna salomónica. En la portada sur del templo se representa la figura de Santiago matamoros. Es esculpida esta imagen inspirándose en grabados publicados en un misal impreso en Madrid por don Antonio Sancha el año de 1780³⁸².

El santuario presenta planta de cruz griega inscrita ésta, a su vez, dentro de un cuadrado que tiene por bóveda una gran cúpula encamionada (**Fig. 328**). Destacamos de la cúpula su remate en forma de obelisco largo y afilado (**Fig. 327**). Su alzado, de

³⁸⁰ MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M. “*La Iglesia del Santo Cristo del Valle (Ciudad Real): problemas iconográficos en un santuario barroco*”. En Cuadernos de Arte e Iconografía, Tomo II, nº 4. Fundación Universitaria Española. Madrid 1989 (pp. 59 a 64)

³⁸¹ HERRERA MALDONADO, E. *La provincia de Ciudad Real III, Arte y Cultura*. Ed. Excm. Diputación provincial de Ciudad Real. Ciudad Real 1992, (p. 149)

³⁸² GONZÁLEZ GARCÍA, M. A. “*El grabado en los libros litúrgicos de uso en España en los siglos XVI- XVIII y su influencia en la pintura y escultura*”. En Cuadernos de Arte e Iconografía. Coordina: José Manuel Pita Andrade. Fundación Universitaria española, Madrid 1991. Tomo IV, nº 7, (p. 318)

gran sencillez, presenta pilastras toscanas con festón doble rehundido³⁸³ y entablamento con ménsulas que sostienen bóvedas de cañón. Colocadas en el espacio interior sobre sus paramentos superiores, aparecen una serie de balconcillos de hierro a modo de tribunas. Alternan estos balcones con otros elementos arquitectónicos ficticios, característica ésta propia del período barroco.

IX.15.b. Descripción de las pinturas



Figura 329.- Capilla. Pintura mural del Santo Cristo de San Carlos del Valle de Santa Elena

Encontramos pintura mural en el templo, de períodos diversos, ubicada en diversos lugares del mismo. Se localizan pinturas en las pechinas de la cúpula, en los paramentos laterales de la nave central así como en la capilla del Santo Cristo (Fig. 329).

Es en esta capilla donde contemplamos la obra de mayor relevancia desde el punto de vista histórico y estético. La pintura nos muestra la imagen de Cristo crucificado, de autor desconocido y realizada a comienzos del siglo XVII (Fig. 330). La pintura se encuentra protegida por un cristal, dentro de una especie de urna en forma de cruz. Su emplazamiento coincide con el primitivo lugar donde se

veneraba la misma, siendo entonces la ermita conocida bajo la advocación de Santa Elena. Flanqueando la figura del crucificado aparece representada una pareja de ángeles de ejecución reciente.

La obra, originariamente monocroma, se repintó posteriormente presentando

³⁸³ Adorno formado por pequeñas convexidades yuxtapuestas a modo de onda.



Figura 330.- Santo Cristo de San Carlos del Valle de Santa Elena. Detalle.

en la actualidad un variado colorido. Destacamos del repinte realizado, la aureola o nimbo de la cabeza en el que parece, a simple vista, haber sido utilizado pan de oro (Fig. 330).

Sobre el arco de acceso a la capilla, enmarcados por sendas molduras de yesería, encontramos dos testigos de pintura de nuestro interés. Aislados y mal conservados, uno con forma circular se sitúa sobre el otro de mayor tamaño. En uno se representa la cruz de la orden militar de Santiago³⁸⁴ y en el de mayores proporciones parece mostrar un descendimiento. Esta afirmación la hacemos con todas las reservas debido al estado de conservación de la capa pictórica (Fig. 331).

En el resto del templo hacemos reseña de otros testigos de pinturas, que parecen ser realizadas *al seco*, con intención de integrar en el espacio elementos arquitectónicos ilusorios, como corresponde a una típica representación mural

³⁸⁴ MUÑOZ JIMÉNEZ, J.M. *Opus cit.* Según el autor, bajo la supervisión del tribunal especial de las Ordenes Militares y más concretamente de la orden de Santiago, todavía en el año 1846 recibía la población 30.000 reales de renta anuales para pagar al teniente cura, sacristán, organista, cirujano, maestro, maestra de primera educación.

barroca³⁸⁵. En los paramentos laterales de la entrada principal al templo y en las paredes laterales del presbiterio advertimos motivos con un mejorable estado de conservación simulando balcones, con sus puertas abiertas (**Fig. 332**).

Queremos diferenciar, atendiendo cronológicamente a su realización, tres grupos de murales también de autor anónimo. Un primer grupo, integrado por la imagen del Santísimo Cristo existente en lo que fue la antigua ermita. Esta pintura la fechamos cronológicamente al final del siglo XVI o principios del XVII.



Figura 332.- Crucero. Testigos de pintura mural sobre el arco de acceso a la capilla del Santo Cristo.



Figura 331.- Crucero. Testigos de pintura sobre el arco de acceso a la capilla del Santo Cristo.

Un segundo conjunto constituido por las pinturas situadas encima de la puerta de entrada a la capilla del Cristo y en los paramentos laterales de la entrada al templo y del presbiterio. Éstas son coetáneas con la construcción de la nueva iglesia y el impulso poblacional dado a San Carlos del Valle, nos encontramos pues en el siglo XVIII. El último grupo de pinturas son de ejecución más reciente, nos referimos a las realizadas en las pechinas de la cúpula del templo además de las pechinas y paramentos laterales en la capilla del Cristo. Son pinturas de

³⁸⁵ Iconografía extendida y desarrollada en el período Barroco. Consúltense, entre otros, los apartados dedicados al Santuario de Nuestra Señora de las Virtudes, Iglesia de los Padres trinitarios de Valdepeñas, Iglesia de la Merced en Ciudad Real y otros

características estéticas que nos sitúan en el período romántico y, por tanto, fuera del segmento temporal objeto de nuestro estudio.

IX.15.c. Estado de conservación

Llama la atención el mal estado de la capa pictórica en las obras que nos ocupan en este capítulo. Varios son los agentes que colaboran con esta situación. Por un lado la mala aplicación de las capas preparatorias a la pintura y, de otro, la filtración de humedad a través de las paredes del templo. No debemos olvidarnos, además, de la elevada humedad relativa que se percibe en el interior del templo. La capa pictórica se dilata, distanciándose de la pared, hasta que la pintura se desprende definitivamente. De igual modo se puede observar como la humedad ha producido la pulverización de la capa pictórica. Se pierde así toda cohesión entre las partículas de pigmento y consecuentemente, la capacidad de agarre al muro (**Fig. 333**).

La mala o inexistente preparación previa sobre el muro ayuda también a que la capa pictórica presente problemas de adherencia al mismo. Esta situación se puede explicar, en parte, entendiendo que la obra es realizada por artistas locales. A menudo los artistas locales se limitaban a imitar los programas y elementos iconográficos conocidos, o los requeridos por el donante, habitualmente con evidente falta de pericia. A ésta se añadía una deficiente formación técnica cuyo

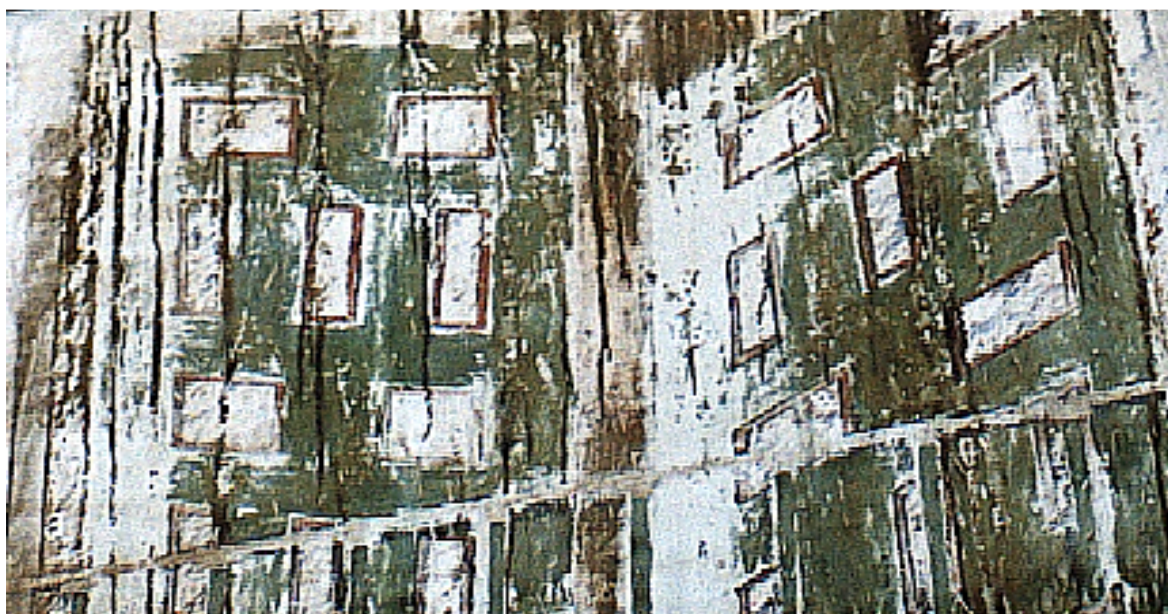


Figura 333.- Pérdida de capa pictórica y, consecuentemente, de cromatismo en la obra.

resultado son obras que han acelerado su degeneración debido, casi siempre, a la mala ejecución técnica de las mismas.

Acabaremos este apartado haciendo referencia a la acción de la mano del hombre. Debemos hacer mención a la nefasta iluminación aplicada a la imagen del Cristo, consistente en tubos fluorescentes pegados prácticamente a la capa pictórica. Los tubos consiguen subir de manera inconveniente la temperatura en la superficie del mural con riesgo de generar humedad por condensación. Además, se añade a este hecho la mejorable colocación de cableado eléctrico que, tal y conforme está situado, dificulta la correcta visión de la obra. Se evidencia este hecho, de manera clara, en el caso de la pintura representando la figura del Santo Cristo de San Carlos del Valle.

IX.15.d. Conclusión

El templo en honor al Santo Cristo del Valle de Santa Elena es típico ejemplo de arquitectura religiosa, rural y contrarreformista, que además sirve a los propósitos colonizadores de la orden de Santiago en la llanura manchega. Destacamos, dentro del lógico proceso de reformas y cambios llevados a cabo en la antigua ermita, la perduración de la figura del Santo Cristo. Este hecho se explica entendiendo el protagonismo que la pintura tenía en las peregrinaciones al templo y la razón para que estos terrenos se poblaran. El desarrollo demográfico del lugar se cimienta precisamente en la devoción a la imagen.

La pintura mural del Santo Cristo condiciona, igualmente, el diseño de planta utilizado en el templo. La nave central, con planta de cruz griega, pretendería simbolizar la Jerusalén celestial al igual que, como ocurría en Bizancio, se pretendía presentar la visión de Cristo como perfección y armonía³⁸⁶.

La iglesia del Santo Cristo de San Carlos del Valle se construye, ya lo hemos comentado, como destino peregrino y con un propósito colonizador. El estudio y análisis de su obra mural, pues, nos aporta datos para el conocimiento del

³⁸⁶ MUÑOZ JIMÉNEZ, J.M. *Op. cit.*

desarrollo poblacional y económico, durante más de tres siglos, en una aldea del interior de la provincia de Ciudad Real como es San Carlos del Valle.



Figura 334.- Santuario de Nuestra Señora de las Virtudes, situado junto a su afamada plaza de toros cuadrada.

IX.16. SANTA CRUZ DE MUDELA. SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LAS VIRTUDES

IX.16.a. Localización de la obra. Su entorno

A unos ocho kilómetros de la población de Santa Cruz de Mudela, en dirección a Andalucía, se encuentra el Santuario de Nuestra Señora de las Virtudes (**Fig. 334**). Construido a finales del siglo XVII, se sitúa en el trayecto de lo que en su día fue una calzada romana. Forma parte el santuario de un conjunto más amplio de edificaciones realizadas en épocas distintas. Las primeras noticias que tenemos de este lugar se remontan al siglo XVI, según rezan en escritos del reinado de Felipe II, aunque otros autores lo sitúan en el siglo XIV³⁸⁷.

El templo se compone de una sola nave, recordando la estructura de las iglesias cajón, presentando planta rectangular. Se accede al mismo por dos puertas,

³⁸⁷ PARDO AHUGETAS, A. *Breves páginas acerca de la villa de Santa Cruz de Mudela*. Hijos de M. G. Hernández. Madrid 1929 (p. 4)

una puerta principal y otra que comunica con la plaza de toros aneja. La cubierta de la nave está ejecutada en madera, de estilo mudéjar; situamos su construcción en el siglo XVI.

El presbiterio queda separado del resto del espacio por una verja, realizada en madera, colocada el año 1707 (**Fig. 335**). El alzado en esta parte se compone de pilares adosados a los muros que sustentan un entablamento. Sobre éste encontramos una cúpula cuyo tambor descansa sobre una estructura conformada por cuatro pechinas. La cúpula se realiza en el año 1711 siendo *maestre mayor de las mismas* el padre trinitario descalzo Fray Francisco de San José³⁸⁸.

Se accede por una puerta que encontramos en el presbiterio, en el lado del evangelio, al camarín. Construido el año 1699³⁸⁹ presenta un portal de entrada con escalera, cubierta por bóveda de cañón con arcos fajones y lunetos laterales, que

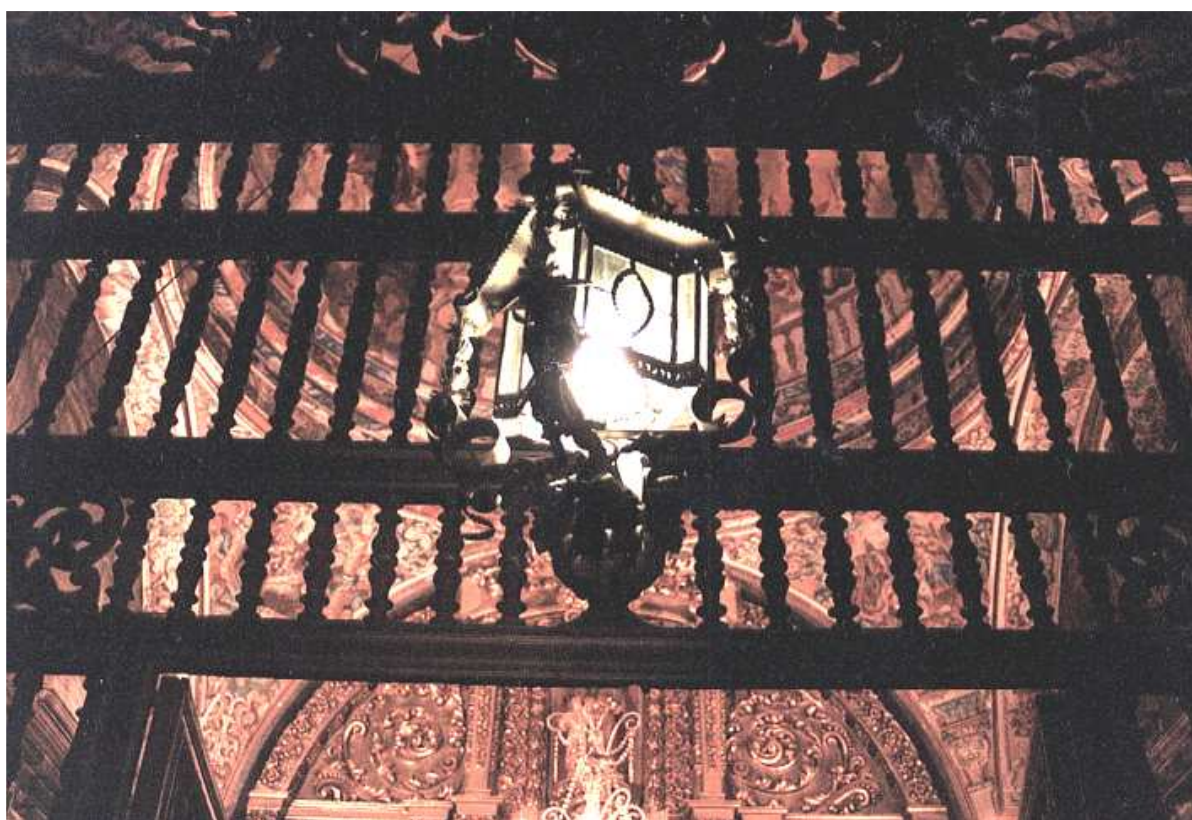


Figura 335.- Presbiterio separado del resto de la nave por una verja de madera construida en 1707

³⁸⁸ PARDO AHUGETAS, A. *Op. cit.* (p. 4). El Padre Fray Francisco San José dirige también la construcción de la capilla de los trinitarios en Valdepeñas. Consultar el capítulo dedicado a las pinturas de la Capilla Jesús Rescatado (p. 420)



Figura 336.- Escalera de acceso al camarín. Bóveda. Fecha realización de la obra.

sube abriéndose a la derecha para dar paso al camarín propiamente dicho.

El camarín es de planta rectangular y pequeñas dimensiones. Su bóveda es fajada³⁹⁰, encontrándose en un mejorable estado de conservación. Una ventana se abre en la pared proporcionando luz natural a la estancia.

IX.16.b. Descripción de las pinturas

Las pinturas murales se localizan en la cúpula y paramentos laterales del presbiterio del templo, bóvedas y muros de la escalera de acceso al camarín y en el camarín mismo. Atribuidas tradicionalmente a Antonio Palomino o alguno de sus discípulos se terminan de pintar, al menos en el caso de la escalera y camarín, el siete de septiembre de 1699 (Fig. 336). Así reza una inscripción localizada en la bóveda de la escalera que da acceso al camarín que igualmente nos descubre a don Bartolomé Nieto y Lamo, alguacil mayor del santo oficio, y su mujer doña Jerónima de Lamo y Rodero como los que corren con los gastos de la pintura.

³⁸⁹ PARDO AHUGETAS, A. *Op. cit.* (p. 5)

³⁹⁰ Separada estructuralmente de las paredes que la sustenta por fajas o anillos salientes.

Según la zona que tratemos, el programa iconográfico varía. De cualquier modo el tema central representado en todas ellas es la Virgen María, escenas de su vida, además de motivos alegóricos dedicados a ella. Calificado como el programa pictórico mural barroco más importante en Castilla- La Mancha, y uno de los más relevantes a nivel español, carecen sorprendentemente de bibliografía dedicada exclusivamente al mismo.

- *La cúpula.*

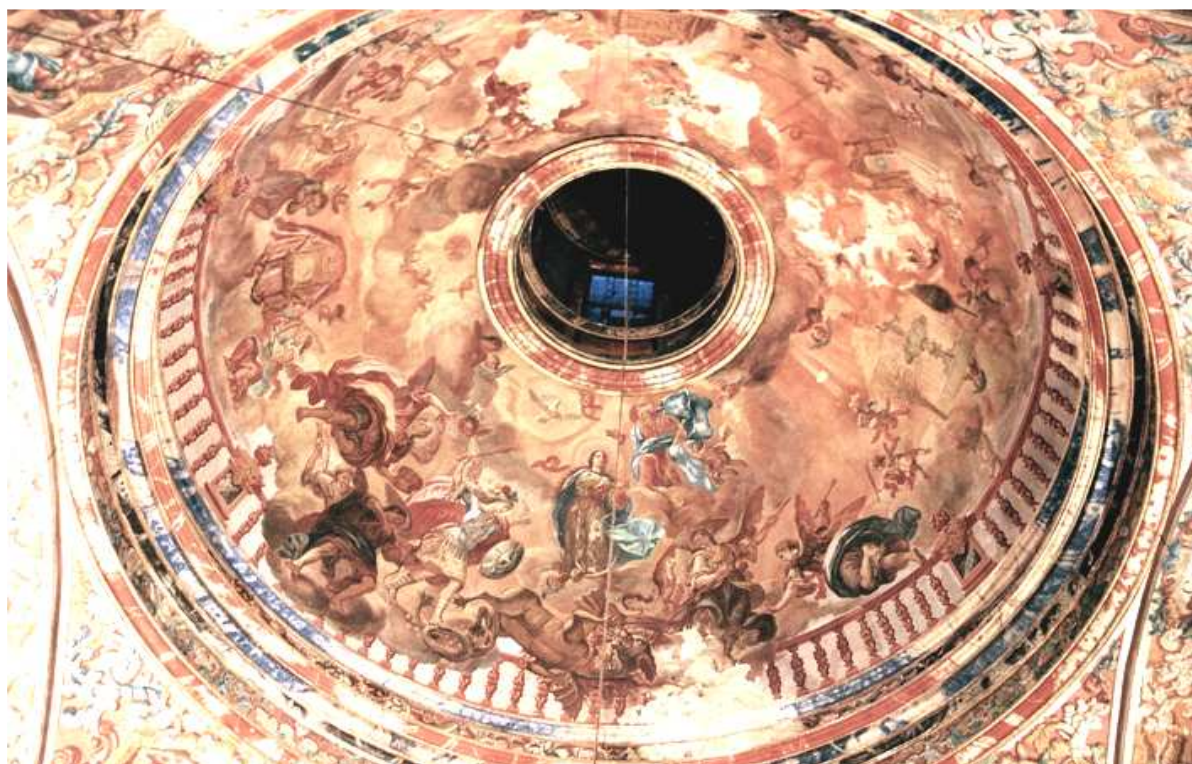


Figura 337.- Cúpula. Vista panorámica.

El artista nos presenta aquí su visión del mundo celestial, Paraíso simulando un gran espacio celeste en el que la figura triunfante de María Inmaculada se muestra principal en la composición.

Sobre la Virgen aparecen las figuras de Dios Padre, a la derecha, y el Espíritu Santo en forma de paloma, a la izquierda. Bajo los pies de la Virgen aparece sometido un dragón contra el que también arremete la figura de San Miguel³⁹¹,

³⁹¹ Hacemos observar aquí que se trata de la figura de San Miguel Arcángel y no de la de San Jorge como otros autores señalan. Aunque los caracteres iconográficos son muy parecidos les



Figura 338.- Cúpula de la Cartuja de Granada atribuida a Antonio Palomino. Se nos antoja evidente su parecido con la cúpula del Santuario de las Virtudes

situado a la izquierda (**Figs. 337 y 339**). Con indumentaria de soldado, blandiendo espada y escudo en su mano izquierda nos recuerda ésta la figura pintada en la nave del santuario de Nuestra Señora de Peñarroya³⁹².

Junto a San Miguel aparecen, a izquierda y derecha, ángeles portando arcos, lanzas y flechas que acompañan al santo en su acoso al monstruo. Otro sostiene una corona en sus manos en clara referencia a la advocación o letanía lauretana *Regina coeli*.



Figura 339.- Cúpula. Detalle. San Miguel y la Virgen María

distinguen las alas que, en este caso, lleva nuestro personaje. Además, a San Jorge se le representa a caballo.

³⁹² Nos recuerda la representación que encontramos en la nave principal, en el lado del evangelio. Consultar el apartado dedicado al Santuario de la Virgen de Peñarroya en Argamasilla de Alba.



Figura 340.- Cúpula. Detalle. Sobre la barandilla un ángel sostiene una filacteria donde podemos leer "María fue concebida sin pecado original".

Siguiendo la misma dirección nos presenta el artista dos ángeles en actitud orante ante un trono cubierto por un manto. Estamos ante otra imagen de una advocación lauretana como "*Trono de sabiduría*". A continuación "*Espejo de Justicia*", donde dos ángeles sostienen un espejo en sus manos ³⁹³. Sentado en la barandilla ficticia sobre el tambor de la cúpula un ángel muestra una filacteria en sus manos donde se puede leer "*María fue concebida sin pecado original*" (**Fig. 340**).

Continuando con el itinerario por el programa iconográfico desarrollado aquí, nos encontramos con otra letanía lauretana "*Arca de la alianza*". Queda conformada ésta por cuatro ángeles que parecen llevar en andas un arca o cofre dorado y repujado³⁹⁴. Aunque la capa pictórica está muy deteriorada queremos ver sobre este conjunto un grupo de ángeles que llevarían azucenas en las manos, flor símbolo inequívoco de lo mariano (**Fig. 341**).

Siguiendo con la descripción iconográfica encontramos a continuación tres letanías agrupadas en un solo motivo. Una escalera, por la que sube una pequeña figura, asciende hasta un portal donde brilla una luz intensa. Estaríamos ante las advocaciones marianas "*Escalera al cielo*", "*Puerta del cielo*" y "*Estrella de la mañana*". La pequeña figura comentada nos recordaría el alma humana de manera antropomórfica.

Cierra nuestro recorrido la representación de tres elementos. Un ciprés, una fuente y una palmera. La figura del ciprés nos recuerda otros casos de nuestro

³⁹³ BALDOCK, J. *Ob. cit.*, (pp. 122 y ss.).

³⁹⁴ CIRLOT, J. E. *Op. cit.*, (p. 81).

estudio³⁹⁵. El ciprés es árbol que simboliza la unión entre el mundo espiritual y el terrenal, en el que hunde sus raíces. Al igual que la figura de la Virgen María que sirve de nexo de unión entre los hombres y su hijo Jesucristo.

La fuente es manantial de aguas vivas, las aguas vivas de la redención y de la purificación. Aparece aquí una fuente sellada, símbolo del agua que manará agua de la salvación³⁹⁶. El agua de la fuente es tratada en el cantar de los cantares como elemento purificador. María, por su misma naturaleza, se presenta como elemento vivificador y purificador.



Figura 341.- Cúpula. Detalle. Letanía lauretana “arca de la alianza”

La palmera, en general todos los árboles, proporciona con su color verde vida y esperanza de salvación. La liturgia aplica este pasaje del Eclesiástico a la Virgen María relacionando la palmera simbólicamente con su Inmaculada Concepción.

Completa el programa iconográfico de la cúpula, junto con los elementos ya descritos, serafines y querubines que portan elementos vegetales además de una barandilla pintada sobre el tambor de la cúpula. El artista sitúa alguno de los personajes de la composición sobre esta barandilla, como si éstos se asomaran al mundo terrenal o fueran cercanos a él (**Figs. 340 y 341**). En lo fundamental el artista intenta evitar el *horror vacui*, cuestión característica de los programas iconográficos pictóricos en el Barroco (**Fig. 342**).

³⁹⁵ Consultar apartado correspondiente a la Ermita de San Juan.

³⁹⁶ BALDOCK, J. *Op. cit.* (p. 125). Cantar de los cantares, (4: 15).



Figura 342.- Presbiterio. Pechina y Cúpula sobre tambor moldurado.

La cúpula se apoya sobre un tambor que, a su vez, descansa sobre cuatro arcos. Éstos conforman, en sus espacios comunes, cuatro pechinas. Sobre cada una de las cuatro pechinas, el artista nos presenta episodios de la vida de la Virgen María. Ordenando cronológicamente éstas, citaremos en primer lugar la escena de los desposorios de la Virgen, el portal de Belén con los pastores, la adoración de los



Figura 343.- Pechina. Representación de la adoración de los Reyes Magos.

Reyes Magos (**Fig. 343**) y en la última de las cuatro pechinas la huida de la Sagrada Familia a Egipto.

En el intradós de cada arco que sostiene la cúpula se alojan palabras latinas que, unidas, nos refieren una frase de alabanza a la Virgen María: “*Ave María/ Grazia/ Plena*” (**Fig. 344**)

- *Presbiterio. Paramentos laterales*

Describimos en este apartado los



Figura 344.- Presbiterio. Paramento lateral. Flecha del arco en el lado de la epístola.

murales localizados en las flechas de los arcos situados en los paramentos lateral-superiores del presbiterio del santuario. Uno de ellos se sitúa en el lado del evangelio y otro en el lado de la epístola. Cada uno de estos paramentos se estructuran con una ventana, ficticia o real, en el centro de la composición y a sus elementos laterales escenas protagonizadas o que hacen referencia a la Virgen María. En el lado del evangelio y flanqueando una ventana ficticia, el artista nos presenta la imposición de la casulla a San Ildefonso y una escena con Judith y Holofernes como protagonista. En el lado opuesto se nos muestra la ofrenda de Abigail y, al otro lado de la ventana que sirve de iluminación al presbiterio, una imagen cuyas figuras principales son David y Betsabé (**Fig. 344**).

- *Escalera de acceso al camarín*

Una puerta practicada en la pared del presbiterio, en el lado del evangelio, nos lleva a la escalera de subida al camarín. En primer lugar se accede por ella a un rellano, a modo de recibidor, del que inmediatamente parte dicha escalera con peldaños amplios. Según subimos, comprobamos como la bóveda y las paredes en este espacio, se cubren con murales de espléndida factura y cromatismo. A la derecha el artista representa el Paraíso terrenal del Génesis (**Fig. 345**) y en el muro de la izquierda reconocemos el árbol de Jessé (**Fig. 346**). Las diferencias visibles en



Figura 345.- Escalera de acceso al camarín. Representación del Paraíso terrenal con Adán y Eva.

el dibujo y cromatismo entre los murales en ambas paredes nos hablan, con toda seguridad, de autores distintos.

El Paraíso es un fresco de técnica simple y colores reducidos a tonalidades tierra. Se caracteriza por la poca viveza de la composición añadido al poco movimiento de sus figuras (**Fig. 345**). En el centro de la composición aparece pintado un árbol con serpiente enroscada. El árbol aquí nos recordaría el símbolo ambivalente del, a un tiempo, Creador y portador de la muerte, ofreciéndonos un rasgo de ambivalencia³⁹⁷. Es la representación del pecado original. El árbol es un recurso iconográfico muy utilizado en el Barroco. Pone este motivo en relación los tres mundos, el infierno con sus raíces, el tronco, lo terrenal y lo celestial, determinado por la copa y el ramaje que se alza hacia el cielo³⁹⁸. La figura de Eva es mostrada, atendiendo al dibujo, como símbolo de maternidad.

En la pared izquierda, según subimos las escaleras, se nos muestra el árbol de

³⁹⁷ CIRLOT, J.E. *Op. cit.*, (pp. 407 y ss.).

BALDOCK, J. *Op. cit.* (pp. 145-6).

³⁹⁸ CIRLOT, J.E. *Op. cit.* (pp. 78).

BALDOCK, J. *Op. cit.* (p. 114).



Figura 346.- Escalera de acceso al camarín. Árbol de Jessé.

Jesé (Fig. 346)³⁹⁹. El árbol de Jessé explica el que Jesucristo se considere descendiente de la estirpe del Rey David (Fig. 346 y 347). Aunque no directamente relacionado con la vida de la Virgen, es usual encontrar este motivo en la mayoría de los espacios dedicados a María en el Barroco. Entre otros recordamos, como ejemplo, el santuario de la Virgen de las Nieves en Bolaños de Calatrava.



Figura 347.- Árbol de Jessé. Detalle. Figura del Rey David.

Adán es el primer personaje planteado, al pie del árbol. Sostiene en sus manos una calavera, pensamos que no como símbolo de muerte sino de vida. Al igual que la concha del caracol es lo que queda de él una vez desaparecido su cuerpo, así también la calavera es lo que permanece del hombre una vez descompuesto su cadáver. La calavera puede ser considerada así como "vaso de la vida"⁴⁰⁰.

En la primera rama reconocemos a Abraham, hombre de Fe elegido por Dios y

³⁹⁹ Representación que muestra la genealogía de Jesús poniéndola en relación con los personajes más sobresalientes de la historia judía y otros del Antiguo Testamento como el Rey David.

⁴⁰⁰ CIRLOT, J. E. *Op. cit.*, (p. 115).

Padre del pueblo escogido de Dios. Abraham está conversando con los ángeles enviados por Dios y que le anuncian su próxima paternidad. En una segunda rama, sentado en su trono y bendiciendo a un joven, reconocemos al rey Salomón, representante máximo de la Sabiduría en el Antiguo Testamento. En la siguiente rama reconocemos a Caín y Abel. Ya, en el último espacio, presenta el artista la figura del rey David tocando un arpa (**Fig. 347**), simbolizando ésta la unión entre lo celestial y lo terrenal. Esta representación del árbol de Jessé es peculiar. Por lo general el pintor presenta en sus ramas reyes y personajes del Antiguo Testamento. En el mural que nos ocupa no es así, sino que las escenas son de naturaleza variada.



Figura 348.- Escalera de acceso al camarín. Pared con ventana.

Arriba de la escalera, en la pared, se abre una ventana. Se nos muestra a Jesús como el Buen Pastor cubierto con una tela a modo de palio o dosel. A ambos lados de la ventana se sitúan una figura femenina y otra masculina. Algunos autores identifican estos nuevos personajes con Bartolomé Nieto de Lamo y su mujer, Jerónima de Lamo Rodero⁴⁰¹, promotores ambos de las pinturas. A nuestro juicio es

⁴⁰¹ PARDO AHUGETAS, A. *Op. cit.* (p. 9).



Figura 349.- Representación de San Joaquín.

más verosímil reconocer en estas imágenes la representación de los padres de la Virgen María, San Joaquín y Santa Ana (**Fig. 348 y 349**).

Hasta ahora hemos descrito la obra distribuida en las paredes de esta escalera, pero no debemos olvidar el magnífico programa iconográfico desarrollado en su cubierta. Conformada a modo de bóveda de cañón con lunetos laterales, se divide ésta en dos cuerpos separados por una franja central donde se puede observar el saludo Ave María. En este mismo punto, a ambos lados del arco, dos grupos pictóricos compuestos por ángeles custodian un arca

(arca de la alianza) en un caso, y en el otro lo que parece una llama votiva.

El artista muestra el mundo celestial comparándolo con la música. El cielo se convierte en una orquesta. Como en otros casos de nuestro estudio, el artista se apoyaría en la armonía musical para compararla con la del cosmos creado. Ángeles



Figura 350.- Escalera de acceso al camarín. Bóveda. Panorámica general.

tocando instrumentos como una orquesta semejando la armonía del reino celestial; armonía sensible de la música fundamentada en la armonía de los cielos, estudiada por los pitagóricos, y de la cual nosotros participamos gracias a los instrumentos musicales (Fig. 350).

Acompañando al conjunto de ángeles, dentro de los semicírculos en los lunetos aparecen los cuatro evangelistas. En uno de los lunetos sobre la escena del Paraíso en el Génesis, antes descrita, una figura joven de pelo rubio parece apoyarse sobre una especie de tondo laureado en el que se puede leer: *“Laudent/ eam Ynpor/tis Probe/ 31V31”*⁴⁰², bajo él la imagen de San Juan con un águila a su derecha⁴⁰³, representación de San Juan, símbolo de resurrección, que parece sostenerle el tintero con el que escribe (Fig. 351). Sobre lo comentado en este luneto aparece pintada la letanía lauretana *“Puerta del cielo”* (Fig. 351). Junto a San Juan, en el semicírculo del luneto vecino, encontramos representado a San Lucas escribiendo sobre unos pergaminos.



Figura 351.- Escalera de acceso. Luneto.

En la pared opuesta, sobre el mural que nos habla del árbol de Jessé, encontramos los lunetos que albergan las representaciones de San Marcos y San Mateo. En el primero, San Marcos aparece junto a un león como símbolo de la fuerza y la vigilancia. Peldaños arriba se muestra a San Mateo pintando un cuadro.

⁴⁰² *Laudent eam Ynportis Probe 31V31*

⁴⁰³ El águila, el toro, el león y el hombre son representaciones de los 4 evangelistas (el tetramorfos)

Aunque el mural se encuentra en un mal estado de conservación distinguimos con claridad un toro, símbolo de la fuerza y fecundidad, situado a la derecha del evangelista⁴⁰⁴. Sobre esta imagen dos ángeles de impecable factura tocan un organillo y un instrumento de viento. Sobre sus cabezas se dibuja una fuente en alusión a la alegoría mariana.

- *El camarín*

De planta rectangular, bóveda fajada y pequeñas dimensiones destaca por la riqueza pictórica que en él encierra. El programa iconográfico aquí desarrollado gira en torno a la figura de la Virgen María en su condición de Reina e Inmaculada (Fig. 352).

Complementando las pinturas murales en esta estancia colgaban de las paredes lienzos atribuidos a Luca Giordano. Estas telas, de nuevo tenían como protagonista a la Virgen María en diferentes episodios de su vida.



Figura 352.- Camarín. Bóveda. Vista panorámica con la alegoría de la Fe al fondo.

⁴⁰⁴ BADOCK, J. *Op. cit.* (p. 111)

CIRLOT, J. E. *Op. cit.* (p. 56)



Figura 353.- Camarín. Bóveda. Alegoría de la Fe.

Desgraciadamente, como en tantas otras ocasiones, durante la guerra civil española se destruyeron las telas para siempre. Hoy, los cuadros que cuelgan de las paredes del camarín son obras del artista manchego Rafael de Infantes⁴⁰⁵.

Comenzando nuestra descripción de lo representado, destacamos las figuras de las virtudes teologales (Fe, Esperanza y Caridad). Complementando las anteriores se incorporan al programa iconográfico las virtudes cardinales (Fortaleza, Prudencia, Justicia y Templanza). En el conjunto del programa, la figura de María es presentada por el artista como principal exponente y reflejo de todas las virtudes.

La Fe, figura central en la pared Oeste del camarín, es presentada en color añil. Con los ojos vendados, porta en su mano derecha un cáliz mientras que con su mano izquierda toma una cruz⁴⁰⁶ (Fig. 353). Flanqueando esta figura se colocan dos virtudes cardinales, la Justicia y la Prudencia. La Justicia se representa blandiendo una espada y sosteniendo con su mano izquierda una balanza, mientras que la Prudencia se muestra mirándose en un espejo.

⁴⁰⁵ Rafael de Infantes parece ser el responsable de otras obras como el repinte de las pinturas del presbiterio de la iglesia de Santo Domingo en Villanueva de los Infantes. Ver capítulo correspondiente (p. 460)

⁴⁰⁶ BALDOCK, J. *Op. cit.* (pp. 117 y 120). El cáliz simboliza la creencia en el sacramento de la Eucaristía y la cruz la creencia en Cristo crucificado.

En el muro Este el motivo central es la alegoría de la Esperanza (Fig. 354). Presenta esta figura, realizada de nuevo en color añil, un ancla en la mano en señal de espera en la salvación del Hombre⁴⁰⁷. A izquierda y derecha de esta alegoría coloca el artista la representación de las virtudes cardinales, Fortaleza y Esperanza. La Fortaleza, a la izquierda, se presenta como mujer vistiendo yelmo y coraza soportando en sus brazos una columna en señal de resistencia⁴⁰⁸. En el lado derecho nos muestra el artista la alegoría de la Templanza. Se representa ésta como mujer con freno en la mano,



Figura 354.- Alegoría de la Esperanza.

este freno según la tradición ayudaría a no caer en los apetitos y pasiones desordenadas.



Figura 355.- Alegoría de la Caridad.

Pasamos ahora al muro Sur, en él podemos contemplar la alegoría de la Caridad (Fig. 355). Una mujer parece amamantar a tres niños. La aparición de los niños hace referencia a la máxima que explica que sin la Caridad nada valen la Fe y la Esperanza⁴⁰⁹. El lado Norte de la Sala queda reservado por el artista para mostrarnos un Sol y una Luna en mitad de dos estrellas de ocho puntas como protagonistas. Es la alternancia entre el día

⁴⁰⁷ BALDOCK, J. *Op. cit.* (p. 113).

⁴⁰⁸ De entre los elementos de un edificio éste es quizás el que mayor peso soporta.

⁴⁰⁹ PARDO AHUGETAS A. *Op. cit.* (p. 15).



Figura 356.- Bóveda del camarín. Coronación de la Virgen.

y la noche. Las estrellas nos muestran esa pureza que también es cualidad de la Virgen María⁴¹⁰.

Completa el programa pictórico, en las cuatro esquinas de la bóveda, la aparición de sendos rostros con los carrillos hinchados. Representan los cuatro vientos más importantes provenientes de las cuatro partes conocidas del Mundo en la época⁴¹¹. El artista, de esta manera, pone en contacto el macrocosmos espiritual con el microcosmos de la situación concreta geopolítica de entonces. Tampoco olvidemos que son los vientos, en sentido real o figurado, los que de cualquier modo agitan el espíritu e incitan a derribar la Virtud.

Los cuatro vientos a los que hacemos referencia son, Céfiro, Boreal, Aura y Euro que procedente del Oriente se muestra con rostro serio. Céfiro es el viento que nos trae la alegría y la vida. Boreal es, sin embargo, viento de destrucción y desolación procedente del Norte. Por último Aura, es Viento que el artista nos presenta quizás con rostro más equilibrado.

⁴¹⁰ CIRLOT, J.E. *Op. cit.*, (p. 16).

⁴¹¹ Que eran los dominios del reino de España y donde residen estos vientos.



Figura 357.- Bóveda del camarín. La Santísima Trinidad corona a la Virgen María.

Pero el verdadero protagonista en el camarín es su techo. El mismo queda decorado con un magnífico mural que nos presenta a la Virgen coronada por la Santísima Trinidad (**Figs. 356 y 357**). Un grupo de ángeles sostiene y rodea la figura de la Virgen. Sobre este grupo, levitan las figuras del Padre Dios, Jesucristo y el Espíritu Santo. Dios es presentado como hombre anciano y venerable, junto a él aparece su Hijo Jesucristo con una Cruz en sus manos y, sobre el conjunto, el Espíritu Santo con forma de paloma⁴¹². Es su Hijo Jesucristo el que impone la corona sobre la cabeza de la Virgen y que le distingue como Reina del Cielo. De la boca de los personajes el artista hace salir sendas filacterias con frases laudatorias en latín (**Fig. 357**).

El autor o autores de los murales descritos se relacionan de manera muy directa con las corrientes italianas de la época. Si no son de nacionalidad italiana, indudablemente son españoles cuya formación artística se pudo haber desarrollado en ese país.

⁴¹² CIRLOT, J.E. *Op. cit.* (p. 353).

BALDOCK, J. *Op. cit.* (p. 135).

Sea como fuere, la tradición popular relaciona la autoría de la obra a Antonio Palomino⁴¹³ o alguien de su escuela. Nace Palomino en Bujalance (Córdoba) el año 1653 y fallece en Madrid en 1726. es nombrado pintor del rey en 1688, estuvo en estrecha relación con Claudio Coello y Luca Giordano a quien sirvió de asesor iconográfico en los frescos que éste pintó en el Monasterio de El Escorial. Conocemos realizaciones suyas como los frescos de San Juan del Mercado, la Basílica de Los Desamparados en Valencia, la Cartuja de Granada (**Fig. 339**) o en la iglesia de San Esteban en Salamanca.

Los programas iconográficos desarrollados en este Santuario de las Virtudes, desde la cúpula hasta el Camarín de la Virgen, están salpicados de notas plásticas inequívocamente relacionadas con período barroco. Nos referimos a los característicos trampantojos y a la representación de elementos arquitectónicos ficticios. Siguiendo el modelo italiano de la época encontramos, también la reiterada representación pictórica de balaustradas sustentadas por columnas.

El roleo es otro elemento, característico de la iconografía barroca, del que podemos encontrar en este santuario numerosos ejemplos. Localizamos una gran cantidad de ellos a lo largo y ancho del programa pictórico. Confluyen en ellos la imitación de la materia, el uso del trampantojo y la multiplicidad de colores usados para su representación. Sea cual sea su morfología, el roleo es en los murales un elemento gráfico que se utiliza para proporcionar la debida unidad visual a la obra. Es elemento necesario para evitar el “*horror vacui*” tan característico del barroco.

IX.16.c. Estado de conservación

En el año 1992 Dña. Elena García Gallo redacta un informe que tiene por objeto analizar el estado de conservación de las pinturas murales del santuario con la intención de proceder a algún tipo de actuación, conservadora o restauradora, sobre ellas si fuera preciso. En dicho informe se mantiene que, en general, el estado de conservación de los murales en el momento de ser redactado el mismo era

⁴¹³ PARDO AHUGETAS, A. *Op. cit.* (p. 17).



Figura 358.- Camarín. Acción combinada de la humedad y las grietas en la capa pictórica.

aceptable⁴¹⁴.

El deterioro más apreciable y grave venía dado por la humedad. Esta humedad procedía de filtraciones localizadas en las cubiertas del templo. Repercutían en la capa pictórica provocando en ella numerosos levantamientos además de pérdida de capa pictórica. La humedad se acumula entre el mortero y la capa pictórica haciendo que gradualmente se pierda la adherencia al muro, finalmente la capa pictórica se desprende perdiéndose ésta para siempre (Figs. 358 y 359). Recientemente se han llevado a cabo actuaciones en el Santuario que han



Figura 359.- Cúpula. Pérdida ostensible de capa pictórica.

⁴¹⁴ GARCÍA GAYO, E. *Propuesta de restauración de las pinturas murales de Nuestra Señora de las Virtudes. Santa Cruz de Mudela*. Diputación provincial de Ciudad Real, 1992.

tenido como finalidad la consolidación y limpieza de las capas superficiales de la obra. Además se repararon las cubiertas del templo para evitar nuevas filtraciones de humedad constatadas en el informe antes mencionado. La humedad además ha dado como resultado la aparición de eflorescencias salinas. Éstas atacan al mismo tiempo a la estructura íntima del muro y a la más superficial. En definitiva, la obra se corrompe en su totalidad (**Fig. 359**)

Otro detalle a tener en cuenta es el gran número de grietas apreciables en los paramentos. Grietas provenientes del asentamiento del edificio y también, muy bien se puede suponer, originadas por el terremoto de Lisboa de 1755. Parecen no afectar a la estructura fundamental del edificio pero, además de suponer un riesgo potencial para la estabilidad de la obra pictórica, dificultan en mayor o menor medida su correcta visualización (**Fig. 336**).

IX.16.d. Conclusión

Cuentan las crónicas del Santuario de la Virgen de las Virtudes, que era frecuentado el sitio por el Rey Felipe II en sus viajes a Andalucía. No es de extrañar consecuentemente que, simultáneamente a la construcción del Santuario, artistas de reconocido prestigio se aplicaran en su decoración. El servir de *parada y fonda* a los personajes de la Corte tendría evidente repercusión en la contratación de pintores para la ejecución de los murales.

Curiosamente coincide que, para los aposentos particulares del Rey Felipe III en el Palacio de *El Pardo*, el escritor Pedro de Valencia propuso ya la representación de las cuatro virtudes cardinales y sus alegorías subordinadas. Del ejercicio del poder ejercido con Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza se seguiría el desarrollo del buen gobierno del pueblo. Con la buena práctica del gobierno el Rey llevaría el país a la Felicidad, la Paz, la Concordia, la Abundancia, la Victoria, la Honra, la Fama y la Eternidad⁴¹⁵. La idea de representar las Virtudes era pues una práctica ya utilizada en la Corte española. No es de extrañar que desde la Corte y su entorno se pudiera influir en el programa iconográfico a desarrollar en este Santuario. Un programa iconográfico similar al que ya existía en

⁴¹⁵ CARDUCHO, V. *Diálogos de la Pintura*. Ed. Turner, Madrid 1979 (pp. 330-333)

las propias estancias reales.

Desde la llegada de los pintores italianos *Colonna* y *Mitelli* a España, de la mano del Marqués de Santa Cruz, se va a poner de moda la decoración mural de los edificios. En Ciudad Real, este sistema decorativo proliferará utilizándose bien la técnica al fresco o bien el temple. Su aplicación y desarrollo de manera habitual en el territorio provincial será pues tardía, popularizándose precisamente a partir de la decoración del camarín de las Virtudes.

Típicamente barroca, estamos ante una obra fiel al espíritu tridentino. Pinturas creadoras de espacios teatrales y divulgadoras de la figura de la Virgen María, su maternidad divina y su realeza. Las alegorías marianas insertas en los murales, repartidas a modo de letanías lauretanas, constituyen un auténtico rosario ofrecido para su rezo al fiel mientras se admira el conjunto. Calidad artística que nos transportan a un mundo lleno de luz, color y armonía. Mundo reflejo de la divinidad.



Figura 360.- Vista general de la Iglesia de la Asunción en Valdepeñas.

IX.17. VALDEPEÑAS. IGLESIA DE LA ASUNCIÓN.

IX.17.a. Localización de la obra. Su entorno

La Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción (**Fig. 360**), se localiza en la plaza de España de Valdepeñas. El templo primitivo se remonta a finales del siglo XII o principios del XIII formando parte de la antigua fortaleza de los Caballeros de la Orden de Calatrava⁴¹⁶.

La arquitectura del templo muestra las variaciones a que se sometieron los parámetros constructivos conforme al estilo predominante en distintas etapas históricas. Sobresalen en la construcción elementos que nos hablan de la crisis del estilo gótico añadiéndose a otros que nos muestran una vocación ecléctica atribuible a la situación fronteriza de Valdepeñas entre la orden de Santiago y de la de Calatrava. El resultado es un edificio original tanto en su concepción como en su

⁴¹⁶ Parece probable, por los indicios que han perdurado hasta nuestros días, que en Valdepeñas existió una fortaleza levantada por los árabes y que más tarde sería reutilizada por la Orden de Santiago.

presencia y aspecto.

El último cuarto del siglo XV se inicia en España una filosofía constructiva que concibe los templos religiosos conformándolos con una sola nave. En esa gran nave se alojarían capillas en sus laterales que se localizan entre los apoyos de la estructura. El muro recuperaba su función de carga, desapareciendo los contrafuertes. Nuestra iglesia presenta, en planta, esa nave única a la que hacemos referencia, a la que se añade otra conocida hoy en día como “nave de San Lorenzo”. Además, en el lado del evangelio, se puede contemplar una capilla de características claramente manierista.

En la fachada sur se sitúa la portada principal que da acceso al templo. La decoración presenta aquí características propias del gótico isabelino, destacando el florete que corona el dintel de la puerta. En otra de las portadas de entrada al templo, los elementos góticos son acompañados por arcos de medio punto más propios del período renacentista. El conjunto arquitectónico queda rematado, en el exterior, por la torre campanario. Construida ésta alrededor del año 1553, año en el



Figura 361.- Portada principal de acceso al templo

que se fecha el retablo hoy en día desaparecido⁴¹⁷, supone una de las reformas o añadidos acometidos en el templo durante el siglo XVI.

El interior del templo resulta también ser un producto del eclecticismo artístico que observamos en su fachada. Los enormes arcos que unen las bóvedas nos recuerdan influencia herreriana mientras que en la nave de San Lorenzo las características plásticas son propias del gótico. Las nervaduras en las bóvedas dibujan una simetría razonada a través de

⁴¹⁷ NAVAL MAS, A. “Ciudad Real gótica”. *La España Gótica, Castilla La Mancha*. Coord. Aurea de la Morena. Ed. Encuentro. Madrid 1997. Vol. 12 (p. 186)

dos ejes. El coro se sitúa elevado sobre el nivel del suelo, sostenido por un gran arco escarzano. La cabecera o ábside presenta forma de testero poligonal con tres lados.

Aunque situada en el Campo de Calatrava la iglesia era en realidad, por su ubicación, un apéndice de la orden de Santiago. Viene a corresponder su factura con la austera construcción calatrava, tan característica de la orden. Acompaña a esta característica estética general la particular esbeltez de otros elementos arquitectónicos que armonizan con los anteriores. Ejemplo de esto es su campanario, abierto a los pies, de seis cuerpos y más de treinta metros de altura con identidad arquitectónica propia y características constructivas observables en edificaciones de la Orden de Santiago.

IX.17.b. Descripción de las pinturas

Las pinturas murales protagonistas de este capítulo se ubican en la sacristía de la iglesia a la que accedemos atravesando una puerta situada en el altar, en el lado del evangelio. El conjunto mural se compone de sorprendentes pinturas monocromas, ejecutadas al temple (Figs. 362 Y 363); ocupan éstas la flecha, luz, intradós y jambas de un arco en uno de los paramentos de la estancia. El único color utilizado es el color tierra jugando con el fondo claro de la pared, como si de un gran grabado se tratara (Fig. 362).

• *Flecha y luz del arco*

La escena principal se sitúa en la flecha del arco, ocupando además parte de la luz del mismo. Se representa aquí



Figura 362.- Sacristía. Pinturas murales. Vista panorámica.

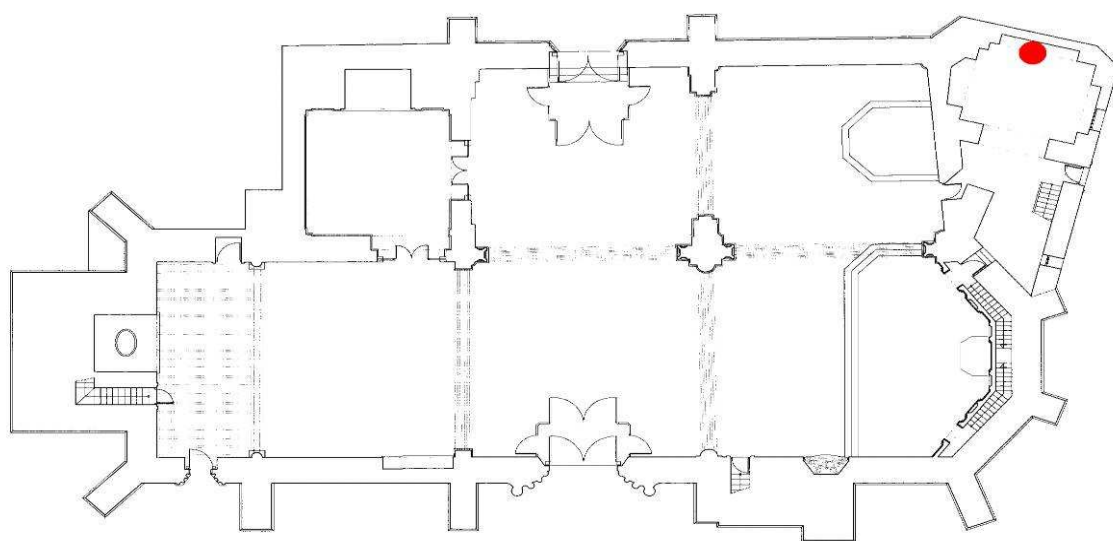


Figura 363.- Planta del templo de Nuestra Señora de la Asunción. Localización (punto rojo) de las pinturas murales objeto de estudio en este capítulo.

un calvario que tiene como figura central un crucifijo de bulto redondo colgado sobre la pared. Pintados, a cada lado del crucifijo, aparecen los dos ladrones. Estos se presentan, en lugar de clavados a la cruz, atados a ella de pies y manos. A los pies de Cristo las figuras de la Virgen María, a la izquierda, y del apóstol San Juan, a la derecha. Como fondo del conjunto se nos ofrece una panorámica de una ciudad que identificamos con Jerusalén (Fig. 364).

Distribuidos por el resto de la flecha del arco, unos portados por ángeles y otros pareciendo flotar en el aire, encontramos diversos símbolos de la Pasión. De arriba a abajo y de izquierda a derecha encontramos, en primer lugar, un ángel llevando en sus brazos una columna⁴¹⁸, junto a él otro ángel sostiene una lanza. Más abajo, a la izquierda, encontramos otros dos ángeles llevando el primero una caña de hisopo con esponja clavada en ella y un flagelo, otro ángel porta una corona de espinas y tenazas. Simétricamente a éstos se sitúan otros dos ángeles sosteniendo lo que parece una túnica uno y otro, en el ángulo superior derecho, un martillo y clavos (Fig. 364). En medio de este grupo el artista ha pintado unos dados

⁴¹⁸ CIRLOT, J. E. *Diccionario de Símbolos*. Ed. Labor, Barcelona 1995, (p. 141). La Biblia no nos relata expresamente el atado a Jesús a la columna para azotarlo durante la Pasión, pero la tradición nos habla de esta imagen como explicación de ello. Jesús es azotado por los pecados de los hombres queriendo estar amarrado al eje del mundo (la columna).



Figura 364.- Panorámica general de la escena representada en la flecha del arco

y, algo similar a una porra o palo de madera.

En el espacio inmediatamente inferior, a la izquierda, un gallo, una cabeza humana (Barrabás o Judas) junto con una espada y una oreja recordando el episodio en el que Pedro corta la espada al criado del sumo sacerdote. En el lado derecho un farol y una mano con una bolsa conteniendo quizás las treinta monedas de plata que dieron, según el evangelio, a Judas por ayudar a apresar a Jesucristo (Fig. 364).

Bajo esta escena, la luz del arco queda ocupada a ambos lados por sendas hornacinas ficticias que son ocupadas por personajes pintados en ellas. Dichas hornacinas, conformadas con bovedilla en forma de venera, se nos muestra a la izquierda la figura reconocible de San Pedro con una gran llave en su mano derecha como atributo (Fig. 365). En el espacio de la derecha se nos presenta a San Pablo: hacemos esta afirmación atendiendo a la gran espada que porta en su mano (Fig. 365).

La Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Valdepeñas y la de San Juan



Figura 365.- Parte inferior de la luz del arco.

de Letrán, catedral de Roma, se encontraban hermanadas⁴¹⁹. Todas las prebendas e indulgencias que se ganaban en San Juan de Letrán se podían ganar en nuestra Iglesia de Valdepeñas⁴²⁰. No es pues de extrañar que, al estar el templo en Roma bajo el patrocinio de San Pedro y San Pablo, aparezcan las figuras de estos santos como principales en el conjunto pictórico.

- *Intradós y jambas del arco*

En el intradós y las jambas del arco el artista nos ofrece un elenco de personajes relacionados con el Nuevo o con el Antiguo Testamento además de otros de evidente relevancia en la historia de la Iglesia católica. Quedan enmarcadas todas las representaciones por formas circulares⁴²¹, a modo de tondos.

En el cenit del intradós del arco, el artista nos localiza a Jesús (**Fig. 367**). Se rodea de apóstoles además de tres personajes que no se distinguen por su santidad

⁴¹⁹ MADRID y MEDINA, A. *Valdepeñas*. Ed. Instituto de Estudios Manchegos (Consejo Superior de Investigaciones Científicas). Ciudad Real 1981 (p. 49)

⁴²⁰ A finales del siglo XVI, la iglesia de la Asunción de Valdepeñas era uno de los pocos templos de la provincia de Ciudad Real que poseían cabildo propio. El patrocinio elegido por sus miembros fue el de los Santos Pedro y Pablo, el mismo que ostentaba su Iglesia hermana en Roma.

⁴²¹ En un intento por parte del artista de relacionar al personaje pintado con lo divino y espiritual. El círculo como marco y símbolo de unión con Dios.



Figura 366.- Intradós del arco. Parte izquierda. Galería de personajes. El primero por la derecha Jesucristo.

al carecer de aureola o nimbo. Estos personajes procedentes, a nuestro entender, del Antiguo Testamento pueden ser Moisés y los reyes David y Salomón. La figura de Moisés aparece sin corona recordando su fisonomía a la famosa escultura del genial Miguel Ángel⁴²². En las jambas del arco los personajes quedan acompañados por querubines pintados e entre las formas circulares que los enmarcan (**Fig. 366**).

Las imágenes de los personajes bajo la línea de impostas en el arco corresponden a los evangelistas y santos padres de la Iglesia. En la parte izquierda, de arriba abajo, encontramos primeramente la figura de San Juan evangelista con el águila tras de sí. En el espacio inmediatamente inferior, en segundo lugar, se nos muestra a San Lucas evangelista acompañándole un toro (**Fig. 368**). Debajo de San Lucas encontramos representado a San Gregorio Magno, padre de la iglesia occidental, con tiara y báculo pastoral. Tras la imagen de San Gregorio Magno la



Figura 367.- Intradós del arco. Parte derecha. Galería de personajes.

⁴²² Se pueden comprobar las dos protuberancias del pelo que parecen salir de la cabeza y que nos recuerdan las de la escultura que encontramos en la iglesia de *San Pietro in vincoli* en Roma.



Figura 368.- Jamba izquierda del arco. De arriba abajo San Juan, San Lucas, San Gregorio Magno, Santo Tomás de Villanueva y San Lorenzo.

estampa que muy bien podría corresponder a Santo Tomás de Villanueva con el báculo de obispo. Terminamos la serie en esta jamba con la figura, en el puesto más inferior, de San Lorenzo. Reconocemos al santo sosteniendo una pequeña parrilla en sus manos (Fig. 368).

En la jamba del lado derecho, y siguiendo de arriba a abajo, reconocemos en primer lugar a San Mateo evangelista. Bajo éste último se nos presenta a San Marcos con el león a su lado (Fig. 369). Descendemos un poco más en este espacio para encontrarnos con una pintura que tiene como protagonista a San Jerónimo doctor de la Iglesia católica que aparece con un león manso. Bajo la representación de San Jerónimo, la imagen de San Agustín

sosteniendo una maqueta de una iglesia en su mano derecha. Inmediatamente inferior a ésta encontramos la representación de una mujer que parece escribir sobre un papel; su sexo lo deducimos por el abalorio en el pelo, pero nada nos ayuda a identificar con exactitud su identidad. Terminamos con un personaje sosteniendo un crucifijo en su mano izquierda mientras lo mira fijamente. Queremos identificar, por sus rasgos, en este espacio a San Francisco de Asís.

Coronando el conjunto, en la rosca del arco, se localiza el escudo de la orden de Calatrava. Tanto la rosca como las impostas del arco carecen de interés artístico limitándose la pintura a imitar la calidad visual del mármol rojo.

Para finalizar este apartado miramos al techo de la sacristía. En el punto central de la bóveda contemplamos la representación del Padre Eterno. A diferencia

de los murales descritos anteriormente esta pintura no es monocroma (**Fig. 370**). Observamos diferencias formales respecto a las pinturas descritas anteriormente, las situadas sobre la pared de la sacristía. Pensamos, entonces, que el autor aquí es distinto al de la obra estudiada antes.

Lo agitado de la composición, la aglomeración de elementos, la utilización de la línea curva y tortuosa en el dibujo nos lleva a concluir que el conjunto de la obra analizada es de estilo barroco. Se observa además la utilización de elementos perspectivos en el dibujo acordes a la época en la que, se supone, el templo es construido. Entendemos que el mural se lleva a cabo en plena contrarreforma si hacemos caso a una provisión de 1567 que rezaba de esta manera:

*"...está por acabar de hager una capilla qesta encima de la puerta de la unbría e ansí mismo falta por hager del todo otra capilla en la parte de hacia la plaga para que la dicha yglesia esté en cruz questo es muy nezesario que se haga por la mucha gente que hay en la dicha villa... E ansí mismo que se acabe de armar el texado... se acabe la sacristía... y la torre..."*⁴²³

Si atendemos al texto reproducido la sacristía, objeto de nuestro trabajo, se terminaría de construir a finales del siglos XVI o principios del siglo XVII. No tenemos razones, pues, para pensar que las pinturas murales no se ejecutaran sino



Figura 369.- Evangelistas en la jamba derecha del arco. Arriba San Mateo, inmediatamente debajo San Marcos.

⁴²³ MADRID y MEDINA, A. "Valdepeñas en la época de los Reyes Católicos. La ciudad" en *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie IV, Historia Moderna, vol. IV, UNED. Madrid 1991 (p. 32). La autora refiere el AHN, Órdenes Militares. Toledo. Legajo 44378, fols. 70 y 70 v.



Figura 370.- Representación del Padre Eterno en el centro del techo de la sacristía.

alrededor de esas fechas. Otro argumento que apoyaría esta afirmación sería la ejecución monocroma de las pinturas y que se puso de moda en la época referida.

IX.17.c. Estado de conservación

El estado de conservación en que se encuentra la obra es, en general, bueno. Los deterioros más significativos vienen de la mano de grietas y de pérdida en algunas zonas de capa pictórica. Daños que entendemos, en conjunto, no afectan significativamente la visión de la obra.

La capa pictórica se muestra pulverulenta en algunas zonas, perdiéndose de manera definitiva en dichas áreas. Esta circunstancia se hace presente, sobre todo, en la zona inferior de las jambas del arco. Afecta a figuras como la de San Lorenzo haciendo que el dibujo se presente bastante deteriorado cuando no perdido. En el intradós el fenómeno aparece marcando una dirección perpendicular al eje longitudinal del mismo. En ambos casos el origen hay que buscarlo en filtraciones de agua de lluvia. No descartamos tampoco la aparición de humedad por condensación en la superficie pictórica habida cuenta que este paramento es la cara interna de un muro de la fachada, existiendo la mayor parte del año entre ambas superficies un gran contraste térmico. Este hecho unido al mal aislamiento que, con toda seguridad, presenta el muro, ayudaría a la aparición de la mencionada



Figura 371.- Existencia de numerosas grietas en la capa pictórica.

humedad por condensación.

Igualmente hemos de hacer mención a las grietas observadas en la obra. Numerosas y, por lo general poco profundas, no parecen afectar ni a la estructura íntima del mural ni a la comprensión visual del mismo (**Fig. 371**). Son grietas cuya génesis, suponemos, viene dada o por descompensaciones entre las capas preparatorias de la pared (previas a la aplicación de la pintura) o por los lógicos movimientos en la estructura arquitectónica del edificio. Ignoramos si el terremoto de Lisboa de 1755, tantas veces repetido en este mismo apartado en otros capítulos, ha sido responsable directo o indirecto de ellas.

IX.17.d. Conclusión

Las pinturas en la sacristía de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Valdepeñas nos hablan del esplendoroso pasado de un templo protagonista en una ciudad caracterizada por su poder militar y religioso en pleno siglo XVI. Una Valdepeñas frontera entre dos grandes órdenes militares, Calatrava y Santiago.

Destaca el monocromatismo de las pinturas tratadas en este capítulo. Nos recuerda la visión del conjunto a la técnica del grabado tan de moda en la Europa de los siglos XVI y XVII, y más concretamente a una *mezzotinta*. La imagen realizada con esta técnica se trabajaba partiendo de un fondo negro homogéneo donde los blancos se obtienen por eliminación de la superficie de la plancha con un rascador.

Con esta técnica artística se consiguen suaves gradaciones tonales o efectos de claroscuro. Arranca esta forma de grabado en Alemania, a mediados del siglo XVII. Apuntamos como hipótesis, entonces, que las pinturas en la pared de nuestra sacristía no aparecieran hasta bien avanzado el siglo XVII. El parecido visual de la técnica pictórica empleada con la referida técnica de grabado nos conduce a realizar tal afirmación.

Disfrutamos en estos murales de una colección pictórica de retratos y figuras que enmarcan y decoran la flecha de un arco donde es protagonista un Cristo de bulto redondo. Los personajes más destacados de la Biblia se colocan en torno a un calvario, con Jerusalén de fondo, que parece presentado y escoltado por las San Pedro y San Pablo como patronos del cabildo de la iglesia.



Figura 372.- Fachada principal de la Iglesia de los Padres Trinitarios de Valdepeñas.

IX.18. VALDEPEÑAS. IGLESIA DE LOS PADRES TRINITARIOS, CAPILLA DE JESÚS RESCATADO.

IX.18.a. Localización de la obra. Su entorno

La Reforma de la Orden Trinitaria Descalza será acometida por San Juan Bautista de la Concepción en los inicios del siglo XVII. El convento de los Padres Trinitarios de Valdepeñas, fundado por Don Álvaro de Bazán segundo Marqués de Santa Cruz, va a ser santo y seña de dicha Reforma.

Tras el acuerdo entre don Álvaro y el Trinitario Calzado Fray Juan Valdepeñas de Dueñas⁴²⁴, se inician las obras de remodelación del edificio de la ermita de San Nicasio el año 1594⁴²⁵. En 1607, y elegido por San Juan Bautista de la Concepción,

⁴²⁴ VASCO GALLEG0, E. *Valdepeñas cuna de la Descalcez Trinitaria*. Valdepeñas 1912. Citado por HERRERA MALDONADO, E. en "Arte, poder y religión. La capilla de Nuestro Padre Jesús Rescatado en el convento trinitario de Valdepeñas" en Cuadernos de Estudios Manchegos, nº. 22, 1996 (pp. 217-241). Centro de Estudios de Castilla La Mancha. Recurso en línea disponible en http://biblioteca2.uclm.es/biblioteca/ceclm/ARTREVISTAS/cem/cuader22_herrerapoder.pdf

⁴²⁵ VASCO MERLO, F. *Historia de Valdepeñas*. Fondo Ana de Castro. Valdepeñas 1959 (p. 59) Citado por HERRERA MALDONADO, E. en "Arte, poder y religión. La capilla de Nuestro Padre

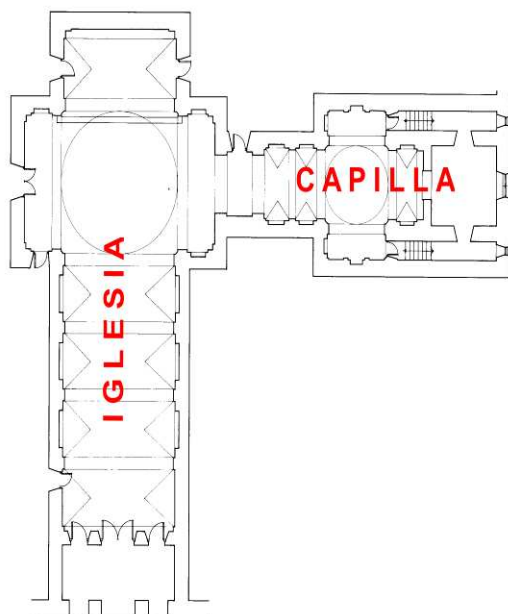


Figura 373.- Situación actual de la capilla de Jesús Rescatado en la Iglesia de los Padres Trinitarios.

la orden ocupará un nuevo emplazamiento. Éste sería la, entonces, ermita de San Sebastián⁴²⁶. Adjunta al nuevo convento se construirá su iglesia (Fig. 372).

La iglesia de los Padres Trinitarios se termina de levantar en el año 1632⁴²⁷. Su arquitectura, posherreriana, estructura su interior con una de planta jesuítica (Fig. 374) donde la ausencia de elementos decorativos es su nota más característica. Las capillas están actualmente cegadas y muestran un alzado simple. El coro, a los pies, está

sustentado por un arco carpanel, y bajo el coro, una bóveda de cañón formada por lunetos que siguen el esquema de la nave. Centraremos nuestro interés en este capítulo en la capilla de Jesús Rescatado, capilla que se localiza adosada al templo en el lado de la epístola (Fig. 373).

En un principio una pequeña capilla en la nave del templo, costeada con dinero de los fieles, sirvió para alojar una copia de la imagen de Jesús Nazareno recuperada por los Trinitarios a los musulmanes y que previamente había sido robada por ellos en la batalla de Mámora al Norte de Argel⁴²⁸. En el año 1712, y corriendo con los gastos el marqués de Santa Cruz, se termina de construir la actual

Jesús Rescatado en el convento trinitario de Valdepeñas” en Cuadernos de Estudios Manchegos, nº. 22, 1996 (pp. 217-241). Centro de Estudios de Castilla La Mancha. Recurso en línea disponible en http://biblioteca2.uclm.es/biblioteca/ceclm/ARTREVISTAS/cem/cuader22_herrerapoder.pdf

⁴²⁶ VASCO GALLEG0, E. *Op. cit.*, (p. 164). Citado por HERRERA MALDONADO, E. en “Arte, poder y religión. La capilla de Nuestro Padre Jesús Rescatado en el convento trinitario de Valdepeñas” en Cuadernos de Estudios Manchegos, nº. 22, 1996 (pp. 217-241). Centro de Estudios de Castilla La Mancha. Recurso en línea disponible en http://biblioteca2.uclm.es/biblioteca/ceclm/ARTREVISTAS/cem/cuader22_herrerapoder.pdf

⁴²⁷ HERRERA MALDONADO, E. “El Barroco” en La provincia de Ciudad Real III, Arte y Cultura. Ed. Excmo. Diputación de Ciudad Real, Ciudad Real 1992, (p. 135)

⁴²⁸ HERRERA MALDONADO, E, “Arte, poder y religión. La capilla de Nuestro Padre Jesús Rescatado en el convento trinitario de Valdepeñas” (p. 220).

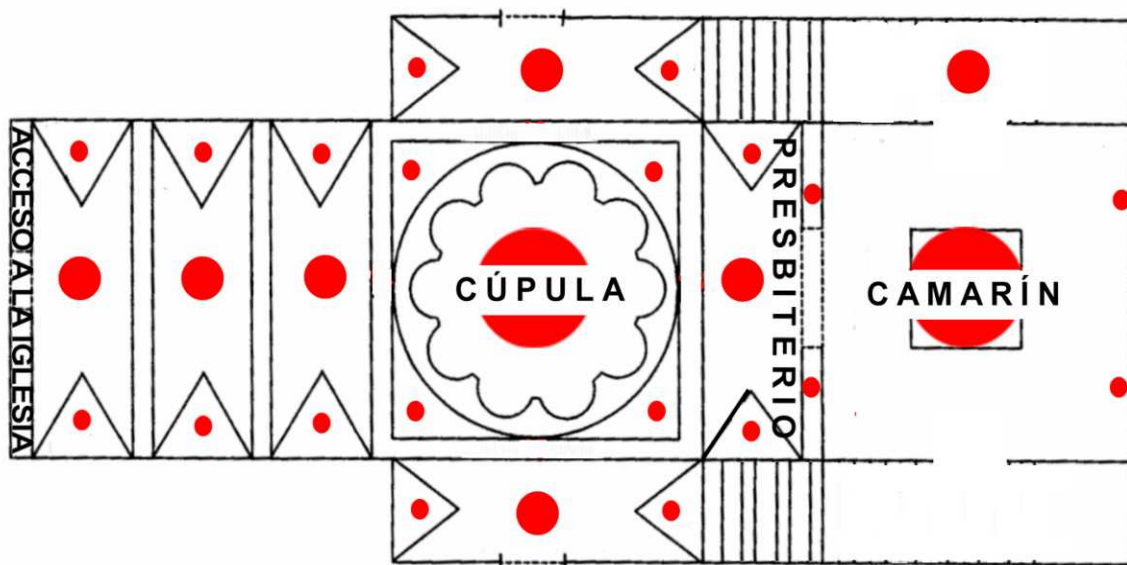


Figura 374.- Plano de la capilla de Jesús Rescatado en la iglesia de los Padres Trinitarios. Los puntos rojos señalan la localización de las pinturas objeto de estudio en este capítulo. (Imagen tomada de HERRERA MALDONADO, E. en *“Arte, poder y religión. La capilla de Nuestro Padre Jesús Rescatado en el convento trinitario de Valdepeñas”*).

capilla adosada a la iglesia principal y que sirve de alojamiento definitivo a la imagen de Jesús Nazareno (Jesús rescatado).

Entramos en la capilla a través de un arco de medio punto que da paso a un espacio cubierto con bóveda de cañón estructurado con planta de cruz latina y camarín. El crucero se cubre con cúpula de media naranja y linterna. La cúpula se apoya sobre un anillo lobulado a modo de elemento decorativo que sí encontramos en templos andaluces pero no en La Mancha⁴²⁹. Al camarín, de planta rectangular, se accede mediante escaleras situadas a ambos lados del presbiterio.

IX.18.b. Descripción de las pinturas

La decoración de la capilla, a principios del siglo XVIII, se debe al Marqués de Santa Cruz. Las pinturas murales están presentes en la bóveda de la nave principal, los brazos del crucero, el presbiterio; la cúpula, el techo de la escalera de acceso al camarín donde además presentan murales el techo y parte de sus paramentos

⁴²⁹ SARRIÁ MUÑOZ, A. *“Fray Francisco de San José, un Obispo controvertido en la Diócesis de Málaga (1704-1713)”*. en *Jábega*, N.º. 81, 1999, (pp. 33-42). Fray Francisco de San José, que dirigió las obras de la capilla, es nombrado obispo de Málaga entre los años 1704 y 1713. Es posible que ésta fuera la razón por la cual podemos ver hoy el elemento lobulado en la cúpula de la capilla de Jesús Rescatado de Valdepeñas. Elemento éste más propio de la arquitectura en las iglesias barrocas de Antequera, en Málaga.

laterales (Fig. 374).

La obra responde a la clásica iconografía barroca. Destaca la acumulación de motivos decorativos vegetales, la introducción de arquitectura ficticia y los elementos antropomórficos presentes en formatos diversos. La proliferación de inscripciones latinas y el adecuado uso de la luz solar, iluminando el templo por los ventanucos, completan el conjunto. La luz natural juega junto con las pinturas, configurando así un ambiente singular.

La técnica utilizada, el *fresco-seco*⁴³⁰, se acerca a la utilizada en el *buon fresco* sin llegar a alcanzar la luminosidad de éste. Se aplican los pigmentos en la pared a punto de secar, para terminar la obra con colores mezclados con agua de cal (*mezzo-fresco*). El brillo que presenta parte de la superficie pictórica se debe seguramente a la aplicación de barnices y/o colas, que han influido negativamente en el estado de conservación actual de los murales.

- *Bóveda de entrada a la capilla*



Figura 375.- Accesos a la capilla. Primer tramo de la bóveda de la nave central. Representación pictórica de una batalla en un pobre estado de conservación e iluminación.

⁴³⁰ HERRERA MALDONADO, E. *Op. cit.* (p. 222). Datos aportados por el autor.

Entenderemos este espacio como perteneciente a la bóveda de la nave principal de la capilla. Sirve este tramo, colocado a escasa altura sobre nosotros, de nexo de unión entre la capilla y el resto del templo trinitario. Presenta este tramo bóveda de cañón, poco iluminada, de un solo tramo con arcos de medio punto descansando sobre un entablamento decorado.

El programa iconográfico plantea en esta bóveda una escena donde se reconoce claramente una batalla (**Fig. 375**). Su estado de conservación dificulta la identificación, de manera exacta, de los elementos que configuran la misma. Aún así, señalamos dos de esos elementos entre el conjunto de guerreros y caballos en el paisaje: Por un lado una cruz patriarcal que porta un jinete junto a dos estandartes, uno rojo y el otro blanco, y por otro lado una cruz trinitaria.

De las diversas interpretaciones dadas a lo aquí representado⁴³¹ nos inclinamos por la que reconoce la escena como la lucha por la ciudad de *Mámora*, próxima a Argel. Días más tarde de este enfrentamiento, los padres trinitarios liberarán los cautivos hechos por los musulmanes además de cuadros y esculturas en su poder. Entre las imágenes se encontraba la de Jesús Nazareno, titular de esta capilla. Esta argumentación, tanto por su relación con la orden trinitaria como con la imagen objeto de culto en este lugar, es la que nos induce a reconocer la batalla aquí representada es la que en 1680 se libró en la plaza de *Mámora*.

La escena bélica, que parece estar sostenida por cuatro personajes a modo de Atlantes, se enmarca dentro de una serie de roleos y adornos fitomórficos. Los atlantes se asientan sobre los lunetos que rematan lateralmente la bóveda, dos a cada lado de los mismos. En los vértices de los lunetos encontramos, a la izquierda, el acrónimo *IHS* (Iesus Hominus Salvator, Jesús salvador de los hombres). En el vértice del luneto derecho, mirando al presbiterio de la capilla, encontramos la palabra *Nazareno*.

Los lunetos albergan sendas *empresas*⁴³² (**Fig. 376**). El lema de las mismas lo

⁴³¹ HERERA MALDONADO, E. *Op. cit.*, (p. 224).

⁴³² Las empresas son representaciones gráficas típicamente barrocas con un mensaje a menudo encriptado. Su estructura se compone de tres elementos diferenciados: lema, cuerpo o

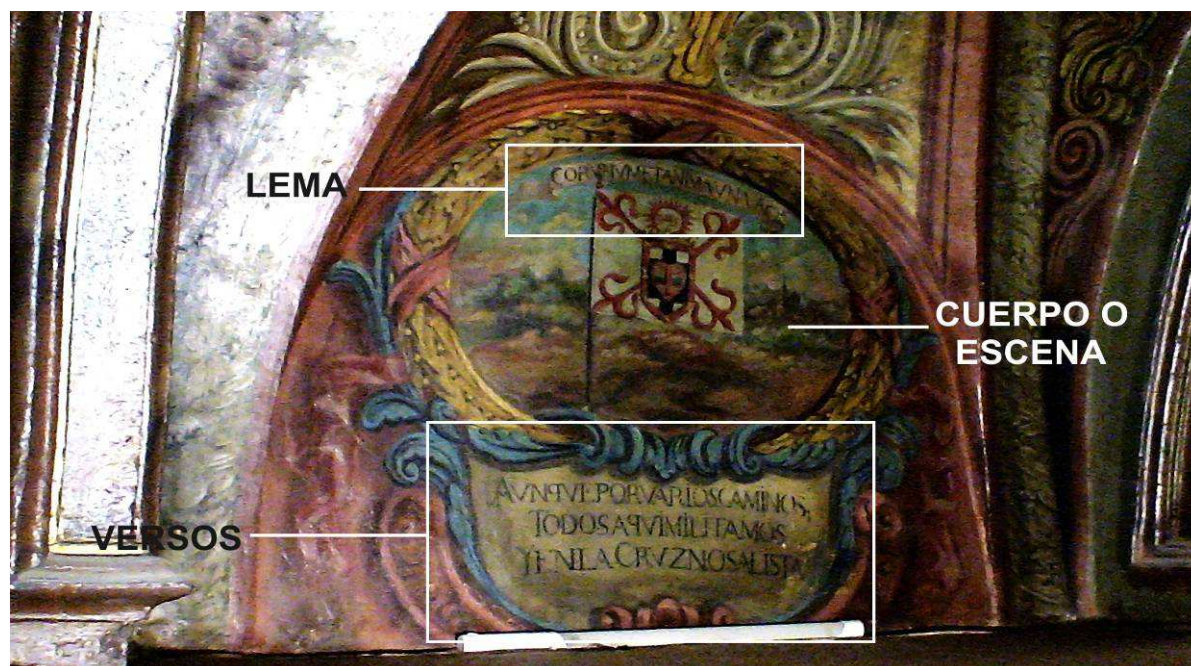


Figura 376.- Bóveda de entrada a la capilla. Diferenciamos aquí los distintos elementos que forman una *empresa*. De arriba a abajo lema, cuerpo, escena o imagen y debajo los versos.

encontramos incorporado al llamado cuerpo o escena; bajo la escena representada se disponen los versos que correspondientes a cada una de estas *empresas*.

En el luneto a la izquierda⁴³³, encontramos un cuerpo de *empresa* donde vemos un estandarte blanco, y dentro del estandarte, la cruz de Calatrava conteniendo el escudo de la familia Bazán. A su vez, y dentro de éste, un corazón con la Cruz de los trinitarios. El anagrama *IHS* (Iesus Hominus Salvador) se sitúa sobre el conjunto dentro de una especie de sol. Al fondo del paisaje se observa una panorámica que identificaremos con la localidad de Valdepeñas.

En la parte superior de la escena representada, dentro de una filacteria, el lema de la *empresa* (Fig. 377). Aunque con cierta dificultad leemos en él⁴³⁴

“COR UNUM ET AMMA UNA ACTA LEST”
(Un solo corazón y una sola alma se hizo)

escena y verso. No puede estar presente en el cuerpo la figura humana. Construyen auténticos jeroglíficos que el artista propone para su resolución, por parte de las personas conocedoras del lenguaje utilizado, o su simple contemplación

⁴³³ Situado el espectador mirando al presbiterio de la capilla.

⁴³⁴ HERERA MALDONADO, E. *Op. cit.* Quisiéramos poner de manifiesto en este punto la valiosa ayuda que ha supuesto, tanto para el reconocimiento de los textos en latín como para su traducción, la obra del profesor D Enrique Herrera.



Figura 377.- Bóveda de entrada a la capilla. Luneto izquierdo. Detalle. La imagen muestra el cuerpo o escena descrito en el texto. En su parte superior, el lema de la *empresa*.

Los versos que corresponden a esta *empresa* se sitúan inmediatamente bajo la escena representada y en ellos podemos leer

“Aunque por varios caminos
todos aquí militamos
y en la cruz nos alistamos”

En el luneto de la derecha se nos presenta una nueva *empresa*. La escena nos muestra la figura de Jesús Nazareno sobre unas andas. Algunos personajes portan ofrendas para el Cristo. El lema que aparece en la escena reza de esta manera

“EAMUS ET INQUIRAMUS EUM OFFERENTES ET MUNDUM”
(Vayamos y preguntemos haciendo ofrendas a él y al mundo)

En los versos, situados debajo de la escena que se pinta en el luneto se puede leer

“El que en seguir y ofrecer
imita este hermoso gremio
recibe el cielo por premio”



Figura 378.- Bóveda principal de la capilla. Segundo tramo, lado del evangelio. Vista de conjunto

- *Bóveda nave principal*

Se divide en dos tramos cubiertos por bóveda de medio cañón y arcos fajones. Descansan los arcos fajones sobre un cornisamiento doble que presenta decoración con elementos antropomórficos. Todo este conjunto queda sostenido por pilastras. Entre estas pilastras se crean unos espacios donde quedan alojadas pequeñas hornacinas (**Fig. 378**).

El programa iconográfico que aquí se nos muestra contiene por un lado elementos simbólicos y de otro, elementos decorativos. Queda envuelto el conjunto en una maraña de motivos básicamente vegetales alternando los grutescos con relieves a base de estucos (**Fig. 378**).

También aquí el artista presenta distintas *empresas* insertadas en el programa iconográfico. Su distribución sobre el paramento difiere de la mostrada en la bóveda de entrada a la capilla. En esta ocasión la escena con el lema se sitúa por encima del cornisamiento doble, dentro del semicírculo del luneto, mientras que los versos correspondientes se insertan entre las bandas de dicho cornisamiento.

En el lado de la nave que corresponde al del evangelio y comenzando por la más alejada al presbiterio se nos muestra un padre trinitario portando en la mano



Figura 379.- Bóveda de la nave central. Empresa representada en luneto y referida en el texto.

derecha lo que parece es una lupa mientras el sol luce con todo su esplendor tras de él (**Fig. 379**). El lema que podemos leer en la filacteria reza.

“EXCELSA EST IN LUCEM, ET SOLEM”
(Es brillante a la luz y al sol).

Los versos posicionados en el entablamento y que corresponde a la escena descrita nos muestran lo siguiente

“Las dos estrellas unidas
por el cristal español
producen un nuevo sol”

A continuación de ésta y e este mismo lado, más próxima al presbiterio, otra *empresa* que nos presenta otra vista de la ciudad de Valdepeñas situada sobre un monte que tiene como protagonista a un florido lirio (**Fig. 380**). El lema inserto en la escena dice

“HIC HABITABO QUONIAM ELEGIEAM”
(Viviré aquí puesto que la elegí)

Los versos correspondientes, de nuevo situados entre el entablamento, bajo el cuerpo o escena, son como siguen



Figura 380.- Bóveda de la nave central. Empresa representada en luneto y referida en el texto.

“Aunque soy lirio del valle
y las piedras del desierto
Valdepeñas es mi huerto”

Nos trasladamos ahora a la mitad de la bóveda que se corresponde con el lado de la epístola en nuestra capilla. La *empresa* situada a mayor distancia del crucero en esta parte tiene su imagen en un estado de conservación lamentable. Tanto es así que nos es imposible descifrar su contenido salvo distinguir un paisaje con unos árboles a la izquierda y lo que parece un conjunto de casas a la derecha. Con la escena, el lema también se perdió. Únicamente nos quedan los versos de esta *empresa* que, situados entre las bandas del paramento dentro de una cartela, se manifiestan de esta manera

“Aunque soy Rey Soberano
havito con voluntad
con quien me da libertad”

Más próxima al crucero de la capilla en este lado de la bóveda y al lado de esta última *empresa* descrita el artista nos propone otra. Ésta nos muestra la imagen una veleta dentro de un paisaje. La veleta, que parece tener como base una cruz, está señalando un punto o estrella luminosa donde podemos ver el anagrama INRI (Fig.

381). El lema colocado dentro de una filacteria en la parte superior de la escena dice así

“ILLO FEROR QUOCUNQ FEROR”
(Me dirijo a aquel a donde quiera que me dirija).

Más abajo, y como es natural, los versos que corresponden a la imagen y lema referidos anteriormente y que rezan

“En Santa Cruz esta aguja
dice que el fervor en ella
tiene por norte una estrella”

Además del ya comentado conjunto de roleos y motivos vegetales, en tonos verdes y azules fundamentalmente, completa el programa iconográfico de la bóveda otros elementos dignos de ser reseñados. Entre ellos se encuentra el monograma mariano (A sobre M), sobre el arco fajón central de este tramo, en clara alusión a la Virgen María. Resaltaremos también, sobre los arcos de medio punto de las hornacinas situadas en los paramentos laterales entre las columnas toscanas, otro motivo pictórico. Un conjunto constituido por un gran centro floral, del que parten unas formas a modo de cuernos de la fortuna, flanqueado a sus lados por *puttis* en posturas diversas (Fig. 382).



Figura 381.- Bóveda de la nave central. Empresa y lema de la empresa referida en el texto.



Figura 382.- Nave central. Motivo representado sobre los arcos de las hornacinas entre las pilastras.

Para terminar la descripción en este espacio, en su primer tramo se remata el cenit de la bóveda con un relieve fitomórfico muy destruido. En el segundo tramo se encuentra lo que parece ser una réplica del mismo.

- *Cúpula y pechinas*

La cúpula, rematada por linterna, simboliza el mundo celestial. En ella se resalta el triunfo de la Cruz. Tras la representación de una balaustrada abierta aparecen las figuras de Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espíritu Santo junto a la



Figura 383.- Vista general de la vistosa cúpula de la capilla. Su mayor originalidad viene dada por la moldura lobulada sobre la que descansa.



Figura 385.- La Santísima Trinidad y la Virgen María protagonistas del programa iconográfico de la cúpula.

Santísima Virgen María. Acompaña el conjunto un grupo de ángeles cantores y un personaje de identidad difícil de reconocer (Figs. 383, 384 y 385).

Las imágenes exaltan la Redención. La adoración de la Santísima Trinidad es el objetivo fundamental de la Orden trinitaria. La Virgen se incluye aquí como intercesora máxima en la redención de los hombres. La cruz y el anagrama I.N.R.I. señalan a Jesús como redentor del hombre. Los ángeles cantores, músicos y los



Figura 384.- Cúpula. Detalle. Representación de la Cruz portada por dos ángeles.

turiferarios⁴³⁵ simbolizan la armonía celestial.

En los arcos del crucero distinguimos grafía diversa. En el arco triunfal el anagrama, otras veces repetido, IHS (Jesús Salvador de los Hombres). En el arco formero correspondiente al lado del evangelio la palabra *Iudeorum* (de los judíos). En el arco fajón de la nave central (**Fig. 386**) Rex (Rey) y en el arco del lado de la epístola el vocablo *Nazarenus*. Si unimos las palabras encontramos que el resultado es *Nazarenus Rex Iudeorum* (Nazareno Rey de los Judíos). Estas palabras corresponden con las que hizo escribir Pilatos sobre la Cruz en el calvario (I.N.R.I).



Figura 386.- En los arcos formeros y fajones se descubre grafía diversa. En el arco fajón de la bóveda que sustenta la cúpula descubrimos la palabra REX (resaltado en color en la imagen)

Terminamos el recorrido iconográfico de esta parte de la capilla con las pechinas que sostienen la cúpula. En ellas se alojan sendos escudos sobre los que observamos coronas situadas en la parte superior de los mismos. La corona por su morfología responde al marquesado⁴³⁶. Entendemos pues que estos escudos, soportados por figuras imitando a atlantes, son pertenecientes al marquesado de

⁴³⁵ Ángeles encargados de portar el incienso

⁴³⁶ FATÁS, G. Diccionario de términos de Arte y elementos de Arqueología, Heráldica y Numismática. Ed. Alianza. Madrid 1993 (pp. 70, 267). De oro, con piedras y perlas, con ocho florones (cuatro foliados y los otros en pirámide de tres perlas, visibles uno y dos medios de la primera especie y dos intercalados de la segunda).

Santa Cruz (Fig. 387).

- *Brazo del crucero. Lado del evangelio*

Presenta decoración mural en la flecha del arco a ambos lados del ventanuco abierto, además de su bóveda y las pechinas correspondientes. En estas últimas se siguen insertando, de igual manera que se hacía en la bóveda de la nave central, *empresas* dentro del programa iconográfico (Fig. 388).

En el cenit de la bóveda el artista nos ofrece un trampantojo representando una cúpula rematada por una linterna. Comprobamos que el punto de vista para su correcta visualización se localiza en el centro del crucero (Figs. 388 y 389).



Figura 387.- Pechina con escudo del marquesado de Santa Cruz.



Figura 388.- Brazo del crucero, lado del evangelio. Vista panorámica.



Figura 389.- Trampantojo en el cenit de la bóveda del brazo del crucero

situada a la izquierda de la ventana abierta en la flecha del arco nos encontramos con una *empresa* cuya imagen representa como protagonista una cruz que aparece entre nubes llena de luz (**Fig. 390**). Su lema reza

“NUMQUAN EXCELSIUS”
(Nunca más excelso).

Los versos correspondientes a esta *empresa* y que encontramos insertados entre el cornisamento son como siguen

“Verso. Cuando el nombre de IHS
se ve en la cruz elevado
nunca está más ensalzado”

Frente a esta *empresa*, en la pechina opuesta, encontramos otra donde el motivo representado coloca en primer plano el convento de Trinitarios. De una nube sale un brazo que derrama el contenido de un jarro sobre el edificio. Del jarro sale una filacteria con la palabra IESUS (**Fig. 392**). En otra filacteria localizada en la parte superior de la imagen localizamos el lema

“EREXIT LAPIDEM FUNDENS OLEU IESUS”
(Jesús levantó la piedra ungiéndola con aceite).

Los versos que acompañan, situados bajo el cuerpo de la *empresa* son



Figura 390.- Brazo del crucero correspondiente al lado del evangelio. Empresa representada en luneto y referida en el texto.

*“Las piedras de este edificio
están muy bien erigidas
con este licor ungidas”*



Figura 391.- Introducción de grutescos en el programa iconográfico de la capilla.

Se introduce un elemento en el programa iconográfico, en este espacio, diferenciador respecto al descrito en la nave central. Se añaden motivos antropomórficos entre la decoración vegetal. El espacio se llena de grutescos (Fig. 391).

En la flecha del arco, a ambos lados de la ventana y entre los elementos fitomórficos, encontramos dos alegorías. Parecen éstas corresponder a virtudes cardinales. Se encuentran enmarcadas dentro de sendos espacios laureados sostenidos éstos por *puttis*. La iconografía utilizada es reconocible por patrones que podemos encontrar en otros modelos de la época. Más concretamente, las



Figura 392.- Brazo del crucero correspondiente al lado del evangelio. Empresa representada en luneto y referida en el texto.

imágenes que podemos contemplar aquí corresponden con las usadas por Cesare Ripa en su tratado de iconología⁴³⁷.

A la izquierda de la ventana se representa la Justicia. Una mujer vestida de rojo y coronada, en su mano derecha en alto una espada y en la izquierda una balanza (Fig. 393). A la derecha de la ventana el artista nos presenta a la Prudencia.

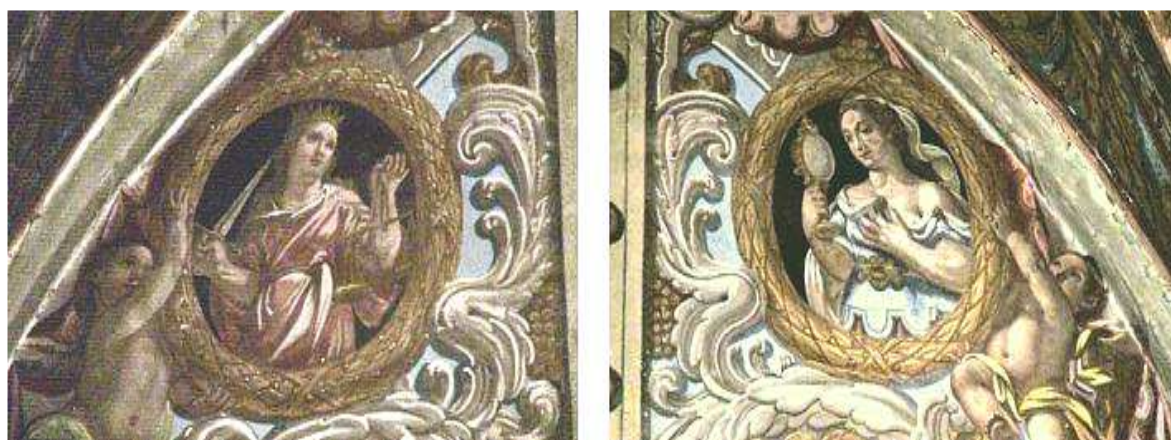


Figura 393.- Brazo del crucero. Lado del evangelio. A la izquierda alegoría de la Justicia. A la derecha alegoría de la Prudencia.

⁴³⁷ RIPA, C. *Iconología*, Tomo 11. Ed. Akal, Madrid 1987 (pp. 8-11)



Figura 394.- Brazo del crucero correspondiente al lado de la epístola. Vista general (resaltado en color)

Una mujer vestida de blanco y azul mirándose en un espejo (Fig. 393).

- *Brazo del crucero. Lado de la epístola*

El programa iconográfico en esta parte de la capilla tiene pautas idénticas a las encontradas en el brazo opuesto del crucero. De nuevo encontramos en el cenit de la bóveda un trampantojo representando una cúpula rematada en linterna y que de nuevo tiene su punto de vista óptimo, para su observación, situado en el centro del crucero (Fig. 394).

En los laterales que rematan la bóveda sendos lunetos y sendas *empresas* cuyas escenas se presentan dentro de dichos lunetos. A la derecha del ventanuco abierto en la flecha del arco se nos presenta en la pechina una escena en cuyo primer plano reconocemos un templete que tiene como base el epígrafe de Jesús Nazareno, Sobre el templete una cruz y detrás un arco teniendo el conjunto como fondo un paisaje (Fig. 395). Su lema

“SUPER HANC PETRAM EDIFICARE”
(Edificar sobre esta piedra)

Los versos que corresponden a la escena y lema expuestos completando el conjunto de la *empresa* son



Figura 395.- Brazo del crucero, lado de la epístola. Cuerpo o escena con lema de la empresa comentada en el texto.

*“Sobre esta piedra angular
Santa Cruz puso esta basa
con que eterniza su casa”*

Dentro del luneto colocado a la izquierda del ventanuco de esta parte del templo el artista nos propone una nueva *empresa* (Fig. 396). En la escena se nos muestra un sepulcro encima del cual está el Cordero Místico, el conjunto se incluye



Figura 396.- Brazo del crucero, lado de la epístola. Empresa del luneto izquierdo comentada en el texto.



Figura 397.- Brazo del crucero. Lado de la epístola. A la izquierda alegoría de la Fortaleza. A la derecha alegoría de la Templanza.

dentro de una arquitectura en cuyo frontón se nos muestra el escudo de la familia Bazán. El lema que encontramos aquí es

“LUCERNA EIUS EST AGNUS LUX PERPETUA LUCEBIT”
(Su lucerna es el cordero como luz perpetua brillará)

Los versos que completan la *empresa* bajo la imagen de ésta se expresan de esta manera

“Quien pone tan buen farol
donde hace su sepultura
luz eterna se asegura”

Al igual que veíamos en el brazo opuesto del crucero, en la flecha de este arco y a ambos lados del ventanuco abierto, el artista nos presenta otras dos virtudes cardinales. Enmarcadas de nuevo en espacios laureados y sostenidos éstos, de nuevo, por *puttis*.

A la izquierda la figura de la Fortaleza. Una mujer con casco, con vestido azul de mangas blancas y manto rojo que porta una columna (**Fig. 397**).

A la derecha se representa la Templanza. También una figura femenina de vestido azul con turbante y manto blanco. En las manos porta un freno de caballo y riendas (**Fig. 397**).



Figura 398.- Bóveda del presbiterio. Motivo representado en el cenit.

- *Bóveda del presbiterio*

El programa iconográfico en este espacio sigue la tónica marcada en los brazos del crucero, excepción hecha del motivo que encontramos en el cenit de la bóveda. En éste encontramos una pintura de difícil identificación por su estado de conservación (**Fig. 398**). Objetivamente distinguimos, enmarcados por una cruz, un personaje con manto rojo y barba a la izquierda del espacio. Mucho más perdido, en el centro, el perfil de otro personaje con barba. Analizando la posición y ademán de éste último, frente al espectador, identificamos esta imagen como la de Nuestro Señor Jesucristo.

Según Enrique Herrera Maldonado⁴³⁸, existirían dos figuras laterales en este plano, a cada lado de la figura de Cristo, unidas por cadenas entre sí y con Él. La escena se correspondería con el sello trinitario.

La bóveda vuelve a rematarse lateralmente por sendos lunetos donde se

⁴³⁸ HERRERA MALDONADO, “*El Barroco*” en La provincia de Ciudad Real III, Arte y Cultura (p. 224), hace referencia a Ventura Ginarte González en Hervás: su Historia, su tierra, su gente. 1991 (p. 27). Representaría la visión que tuvo San Juan de Mata, fundador de la Orden, durante su primera misa. En el momento de la consagración se le apareció Cristo Redentor entre dos cautivos encadenados, uno blanco portador de una cruz roja y azul y otro, negro.



Figura 399.- Bóveda del presbiterio, lado del evangelio. Empresa descrita en el texto. El cuerpo o escena arriba con el lema y los versos entre el cornisamento.

alojan las dos últimas *empresas* que encontramos en el templo. En el luneto correspondiente al lado del evangelio aparece la figura de Jesús Rescatado, imagen objeto de culto en esta capilla (**Fig. 399**). La figura aparece sobre un pedestal azul debajo del cual aparecen representados los escudos de la familia Bazán y de los trinitarios, unidos por cadenas. El lema de la filacteria reza

“EXALTEMUS NOMEN EIUS IN ID IPSUM, EXALTEMUS NOMEN EIUS”
(Exaltemos su nombre en él mismo, exaltemos su nombre)

Se corresponden con esta *empresa*, y situados debajo de la imagen descrita, los versos siguientes

“Con esta hermosa cadena
con que están los dos unidos
tengo mis cultos crecidos”

Para terminar con la descripción de las *empresas*, encontramos la última en el luneto correspondiente en este espacio al lado de la epístola. La *empresa* número doce, y última, presenta la imagen de una fortaleza con dos torreones (**Fig. 400**).



Figura 400.- Bóveda del presbiterio, lado de la epístola. Última de las empresas que encontramos en la capilla.

El lema es casi ilegible, sólo se podemos distinguir lo que parece es la palabra HOMINIBUS.

Los versos que acompañan a esta última *empresa* rezan así

“Si en el castillo del cielo
quisiera entrar algún hombre
sepa que es Jesús el nombre”

- *Acceso al camarín.*

El camarín cuenta con dos escaleras para el acceso al mismo. Se sitúan éstas a ambos lados del presbiterio. Los peldaños dan acceso a un pasillo iluminado por una ventana al fondo del mismo. Ambos pasillos comunican de manera directa con el camarín donde se guarda la figura de Jesús Rescatado.

Describiremos sólo el acceso situado en el lado del evangelio. La razón hay que buscarla en que éste presenta pinturas murales cuya fecha de ejecución podría situarse a finales del siglo XVIII. La obra llena la bóveda y parcialmente los paramentos laterales de este corredor. Mientras tanto, el acceso situado en el lado



Figura 401.- Pasillo de acceso al camarín. Lado del evangelio. Vista general de la bóveda con su decoración.

de la epístola posee pinturas de ejecución reciente y, por lo tanto, fuera de nuestro estudio. A nuestro entender este acceso, el del lado de la epístola, se habría pintado con el objetivo de establecer una relación de parecido con su homólogo del lado del evangelio.

Se cubre este espacio con bóveda de cañón estructurada en cuatro tramos (**Fig. 401**). Cada tramo se señala por arcos fajones decorados con motivos vegetales. Los arcos fajones descansan sobre un entablamento a modo de cornisa que rodea todo el espacio.

Cada plemento resultante en la bóveda sirve para alojar la figura de un ángel portando un objeto alusivo a la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo. Desde la puerta de acceso hasta el final del corredor encontramos representados ángeles portando en las manos objetos tales como un martillo y una caña de hisopo con una esponja en su extremo, una jarra (**Fig. 402**), una copa o cáliz y unas tenazas. Todos ellos objetos que ya hemos encontrado representados en otros lugares de nuestro estudio.

Sobre los paramentos laterales, pintadas dentro de cartelas, podemos leer pequeños comentarios en verso a citas de la Biblia que van indicadas antes de los mismos. Versos que nos invitan a la meditación. Sobre la puerta de entrada al

pasillo podemos leer

“Luna cebrenebrata est. Joe”

*“Mi luz portada deel Sol,
Por un Divino infortunio
Me faltó en mi Plenilunio”*

En el otro extremo del corredor,
sobre la ventana que ilumina éste, se
puede leer (Fig. 403)

Sol Converitur in tenebras. Joel

*“Si en el Orbe no ay q ver,
Sí, un Dios Hóbre é una Cruz
Luego está de más mi luz(?)”*

Así hasta un total de diez
composiciones colocadas en los paramentos laterales del pasillo, bajo el
cornisamento, correspondiéndose lateralmente con la división de la bóveda. Todas,
excepción hecha de las apuntados anteriormente y que ya hemos señalado, se
muestran sobre la puerta de ingreso y la ventana de este espacio. Las cartelas con
los textos, constituidas por láureas y roleos, se disponen separadas por relieves
decorados a modo de falsas ménsulas.



Figura 402.- Bóveda del pasillo de acceso al camarín. Lado del evangelio. Ángel portando una jarra.



Figura 403.- Pasillo de acceso al camarín, lado del evangelio. Sobre la ventana que ilumina el mismo encontramos esta cartela con el correspondiente texto.

- *El camarín*

Elevado sobre el nivel de la capilla, es de planta rectangular. Su cubierta es plana rodeando todo el espacio una decoración, entre dos molduras, a modo de cornisamento. Las pinturas cubren el techo de la estancia y parte de sus paramentos laterales.

Se guarda y expone aquí la figura de Jesús Rescatado. En las paredes, acompañando a las pinturas, se leen textos alusivos a la imagen de Jesús Rescatado. En el techo del camarín, pintado como si de un tapiz se tratara, contemplamos una escena donde el motivo central es Jesucristo resucitado y victorioso sobre la muerte (**Fig. 404**). Aparece portando en su mano izquierda una palma⁴³⁹ y en la mano derecha una cruz con el distintivo trinitario -*por la Cruz hacia Cristo*-. Dos soldados en la parte inferior de la escena, junto a sendas lanzas, miran

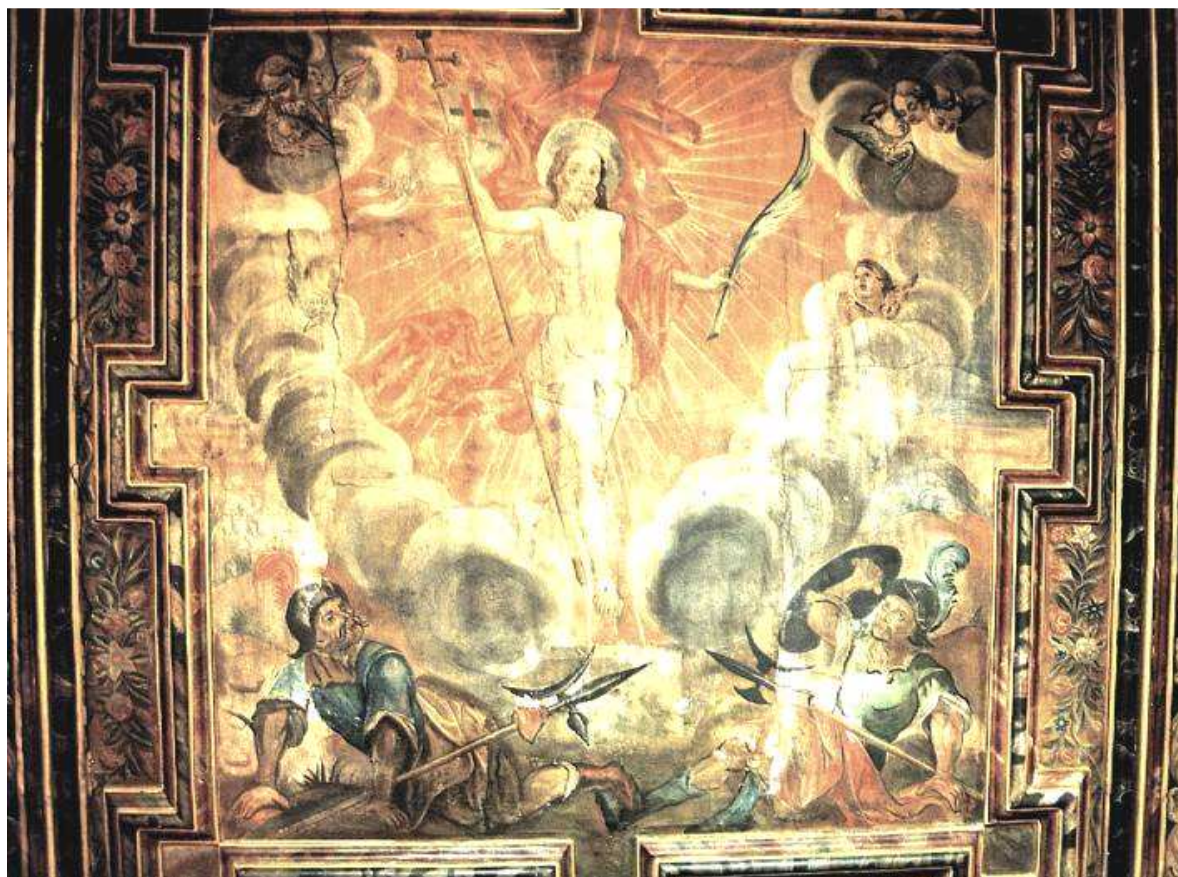


Figura 404.- Techo del camarín. Representación de Jesús resucitado.

⁴³⁹ BALDOCK, J. *El simbolismo cristiano*. Ed. EDAF. Madrid 1992, (p. 135). Símbolo de la victoria sobre la muerte a través del martirio.



Figura 405.- Camarín. Sobre el arco abierto a la capilla para Mostar la imagen de Jesús rescatado encontramos portado por dos ángeles el escudo del Marqués de Santa Cruz. A los lados textos en cartelas que aparecen sobre grandes pilastras pintadas.

asombrados y asustados (**Fig. 404**).

Sobre el arco de la hornacina abierta en la pared y que comunica el camarín con el espacio de la capilla propiamente dicha, encontramos el escudo del marquesado de Sana Cruz y que es el que patrocina la cofradía de Jesús Rescatado. A los lados del arco sendos textos. Estos textos aparecen sobre una columna pintada en la pared y dentro de cartelas que parecen dimanar de unas telas que caen desde el escudo de los Bazán (**Fig. 405**). En la cartela de la izquierda se puede leer

*“Si a las fieras me arojo
la crueldad argelina
religion descalza; y trina
de su furor me libro”*

En el texto que aparece en la cartela del lado derecho

*“Si avara codicia vende
a Jesus su redentor
un trino, y zeloso amor*

en mi redencion entiende”

En la pared opuesta, orientada al Oeste, también a ambos lados de la ventana abierta encontramos frases que hacen referencia de nuevo a la liberación de la imagen y su adoración posterior. Sobre la ventana un nuevo par de ángeles sostienen el escudo de la orden trinitaria (**Fig. 406**). A la izquierda de la ventana podemos leer

*“Si en un establo abatido
me vi en Argel arrojado
aqui me veo adorado
de este mi pueblo escojido”*

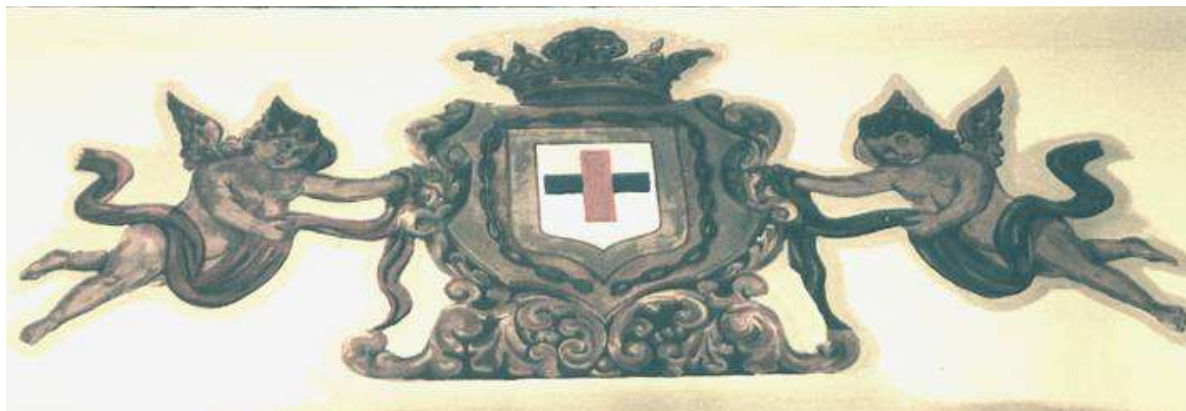


Figura 406.- Camarín. Muro orientado al Sur. Sobre la ventana escudo de la orden trinitaria portado por ángeles.

Y en el lado derecho

*“Si de afrentas me colmo
el barbaro mahometano
aqui mi pueblo cristiano
de glorias me corono*

La forma de alcanzar la gloria que se nos promete es a través de la Cruz. En el pasillo de acceso al camarín, las imágenes e inscripciones nos recuerdan la Pasión de Cristo. El triunfo sobre la muerte, la resurrección, queda plasmada en el camarín. Justo el lugar donde se guarda y venera la imagen central de este templo.

Es razonable pensar que la realización de los murales en la totalidad de los

paramentos de la capilla, así como su programa iconográfico, fuera inspirada por Fray Francisco de San José. No sólo se limitaría a las pinturas sino que además dirigió y diseñó la arquitectura de este espacio⁴⁴⁰. Como quiera que Fray Francisco será también el arquitecto de la cúpula del Santuario de la Virgen de las Virtudes, entendemos que podría ser ésta la razón por la cual, a nuestro entender, encontramos similitudes entre las pinturas de la cúpula del Santuario de las Virtudes y de esta capilla de Jesús Rescatado⁴⁴¹.

Ese mismo análisis visual nos inclina a pensar que las pinturas de la escalera de acceso al camarín, y el camarín mismo, son realizadas por una mano diferente a la que ejecuta la cúpula y resto de la capilla. El color, el distinto dibujo y las diferencias compositivas nos afirman en dicha opinión. El dibujo de la bóveda de la nave central, así como el de los brazos del crucero, es minucioso y en exceso enmarañado, conviviendo los colores azules, malvas y rosáceos. En el caso del camarín los adornos vegetales son de un mayor realismo y menos trenzados sin producir cruces fantásticos y mezclas a manera de grutescos.

IX.18.c. Estado de conservación

El estado general de conservación nos permite disfrutar, no sin ciertas perturbaciones, del conjunto de la obra mural. Esto no quita que observemos ciertas áreas cuyo deterioro es tal que se ha perdido de manera irreversible la capa pictórica. En el cenit de la bóveda del presbiterio, ya lo hemos comentado, son irreconocibles los elementos de la escena (**Fig. 407**).

Apuntaremos, en primer lugar, la cantidad de grietas apreciables en muchos de los paramentos en la edificación. En algunos casos estas grietas amenazan, a nuestro entender, de manera seria la estabilidad y pervivencia de la obra mural.

De igual manera la técnica mixta, utilizada en algunas partes de los murales, creemos que aplicando barnices o colas sobre la capa pictórica del fresco ya

⁴⁴⁰ HERRERA MALDONADO, E. *Op. cit.* (p. 142).

⁴⁴¹ El padre Fray Francisco de San José dirige las obras de construcción de la cúpula del Santuario de Nuestra Señora de las Virtudes el año 1711. Véase el apartado correspondiente en nuestro trabajo.



Figura 407.- Cénit del arco triunfal. Detalle. Pérdida de capa pictórica, desleimiento de los colores y grietas que afectan de manera importante a la obra.

fraguado, ha propiciado el que algunas partes de la obra padezcan un apreciable ennegrecimiento de los colores (**Fig. 408**). Se puede observar este fenómeno en el tramo de la bóveda de la nave principal que sirve de acceso a la capilla desde la Iglesia. La técnica de pintura “al seco” sobre fresco, utilizada por el pintor, permitía más correcciones sobre la marcha en el muro además de facilitar un perfilado más acusado de las formas. Sin embargo, la utilización de ciertos aglutinantes “en seco” sería responsable con el paso del tiempo de que la capa pictórica quede oscurecida de manera apreciable.

En otros espacios lo que encontramos es una disgregación de los colores aplicados. La capa pictórica no parece tener problemas de estabilidad pero el motivo representado se pierde. Esta circunstancia puede ser observada a simple vista tanto en la bóveda de la nave central como en los lunetos donde se ubican las *empresas* anteriormente descritas. Su causa puede ser la humedad, tantas veces referenciada en otros capítulos de nuestro estudio, y que podría tener su origen principal en las filtraciones del agua de lluvia a través de los muros.

La instalación de la iluminación artificial también presenta, a nuestro entender, deficiencias tanto en la distribución de los puntos de luz como en la simulación y



Figura 408.- Bóveda de entrada a la capilla. Detalle. Ennegrecimiento de los colores por la utilización de barnices, abombamientos en la capa pictórica y grietas son los agentes de deterioro. Más sobresalientes en esta zona.

aplicación a la pared del cableado correspondiente. En ocasiones, de manera física, el soporte se ha visto atacado por esta causa pudiendo observarse todo tipo de agujeros y arañazos. Se añade a esto el que la excesiva iluminación en algunas zonas puede ser motivo de alteración en el cromatismo y la estructura de la capa pictórica. Además la descompensación lumínica entre unas zonas y otras de la capilla, por sí misma, afecta a la visión global del conjunto de las pinturas murales alterando al planteamiento original de la obra (año 2007).

IX.18.d. Conclusión

Constituye la iglesia del convento trinitario de Valdepeñas, más concretamente su capilla dedicada a Jesús Rescatado, otro mojón artístico en ese imaginario camino que uniría Madrid con Andalucía en pleno siglo XVIII. Deja su impronta este camino en las localidades más populosas o de mayor relación con la Corte o con la aristocracia local, tal es el caso del marquesado de Santa Cruz. El empeño del segundo Marqués de Santa Cruz nos permite disfrutar hoy de uno de los más destacados y ricos ejemplos de pintura mural barroca que podemos encontrar en la provincia de Ciudad Real.

El conjunto de la capilla, como no podía ser menos en un país y una época

claramente católica y volcado en la Contrarreforma, está dedicado a resaltar la misión redentora de la orden trinitaria mostrando la figura de Cristo y su Pasión como ejemplo a seguir con un lenguaje visual, ya lo hemos referido, típicamente barroco donde el fiel es transportado a un espacio irreal creado por la exuberante decoración y colorido. Se crea un escenario de visualidad sorprendente donde los roleos y grutescos son protagonistas. Junto con éstos últimos, el programa iconográfico introduce elementos cuyo desciframiento requiere de un determinado nivel cultural, son las *empresas* y las *alegorías*. El escenario se muestra atractivo no sólo para intelectuales y sino también para el pueblo llano. Espacio donde erudición y teatralidad se mezclan para transmitir a todos, pertenezcan al estrato social que pertenezcan, el mismo mensaje: Cristo, segunda persona de la Santísima Trinidad, vencedor sobre la muerte y salvador del género humano mostrando a la Virgen María como pieza clave en dicha historia de salvación.



Figura 409.- Fachada de la Iglesia de la Asunción en Villahermosa.

IX.19. VILLAHERMOSA. IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN

IX.19.a. Localización de la obra. Su entorno

La aldea de Pozuelo dependió de Montiel hasta que el maestre de la Orden de Santiago, el infante don Enrique de Aragón, un 22 de septiembre de 1444⁴⁴² le otorgó la “carta puebla”. En este año se acuerda llamar a la localidad Villahermosa, fundándose la Encomienda del mismo nombre. Se crea además su escudo, formado por tres veneras en triángulo⁴⁴³.

En Villahermosa, feudo en sus orígenes de la orden santiaguista situada en el límite provincial de Ciudad Real y Albacete, se encuentra la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción (**Fig. 409**). Ubicada en el centro de la localidad, su

⁴⁴² Relaciones topográficas de Felipe II (p. 563), citado por Hervás y Buendía en su *Diccionario Histórico Geográfico de 1890* (p. 598)

⁴⁴³ AHN Sigl-Tinta Ciudad Real 5 N 87

construcción comienza a finales del siglo XIV o principios del XV⁴⁴⁴. A lo largo del tiempo el edificio sufre numerosas transformaciones; esta afirmación queda avalada por la existencia de distintas soluciones arquitectónicas observadas en distintas zonas del mismo. En la actualidad es uno de los mejores exponentes del arte gótico flamígero ciudadrealeño del tercer período, entre los siglos XV y XVI. Fue declarada bien de interés cultural el 8 d octubre de 1991.

Su fachada, donde destaca su imponente torre, presenta un gran parecido con la de la Iglesia de San Andrés en Villanueva de los Infantes. Su estilo puede ser descrito como de un clasicismo desornamentado, estilo que también puede observarse en su imponente campanario y en el remate de su cuerpo superior. Como elementos arquitectónicos en la misma cabe destacar la llamada "Puerta del Perdón", situada en la cara sur de la fachada, y una puerta de estilo renacentista. La "Puerta del Perdón", de estilo gótico flamígero, es abocinada con arquivoltas de arco ligeramente apuntado, coronadas con un gablete⁴⁴⁵ que se remata a modo de arco conopial (**Fig. 411**). La piedra de esta puerta tuvo que estar policromada en su día.



Figura 410.- Magnífica portada gótica en el muro sur del templo. Puerta del Perdón.

⁴⁴⁴ NAVAL MAS, A. *"Ciudad Real gótica"*. La España Gótica, Castilla La Mancha. Coordina: Aurea de la Morena. Ed. Ediciones Encuentro. Madrid 1997. Vol. 12 (p. 187)

⁴⁴⁵ RAE (2008) Remate formado por dos líneas rectas y ápice agudo, que se ponía en los edificios de estilo ojival.



Figura 411.- Pinturas en la "puerta del perdón". Resaltadas en color, apenas son reconocibles unos ángeles tañendo instrumentos.

Esta afirmación la realizamos observando los restos de pintura que todavía pueden observarse en el tímpano de esta entrada, concretamente en las esculturas de bulto redondo representando ángeles tocando instrumentos de cuerda que escoltan a la imagen de la Virgen (**Figs. 411 y 412**). Bajo este conjunto se abre la puerta (doble separada por un parteluz) con dos vanos separados y marcados éstos por arcos carpaneles. Dos pináculos rematan y enmarcan el conjunto.

Accedemos al interior del templo por su fachada sur, a través de una segunda puerta que se abrió junto a la Puerta del Perdón en la segunda mitad del siglo XVI. La iglesia presenta planta tipo salón de una sola nave y gran amplitud. Esta amplitud es resultado, en parte, de la altura a la que se sitúa la bóveda, unos diecinueve metros y que queda dividida en cuatro tramos conformados por ojivas sostenidas por pilares que se alzan sobre bases poligonales. Si tenemos en cuenta las capillas laterales, la del lado del evangelio que alberga el Sagrario y la del lado de la epístola por la que se accede a la sacristía, podemos afirmar que la planta del templo es de cruz latina.

En la pared orientada a levante se sitúa el presbiterio. Se inicia la construcción de la iglesia presumiblemente, aquí, en el cabecero. Su forma es poligonal de cinco lados. Aunque la advocación de la parroquia es la de la Virgen de la Asunción, en la hornacina presente en el muro frontal se aloja la figura de Nuestra Señora de la Carrasca, patrona de Villahermosa.

En la pared norte encontramos una capilla de estilo barroco construida en el siglo XVII que posee un grandioso arco de ingreso apoyado en sendas pilastras. Sobre ellas un frontón triangular partido y una ventana. La capilla se cubre con bóveda vaída. A los pies de la planta, en la pared oeste del interior, encontramos el coro que queda sostenido por un arco carpanel y soportes torneados. Además de los aspectos arquitectónicos, encontramos objetos artísticos dignos de mención. Señalamos en este aspecto un órgano del siglo XVIII que conserva su caja decorada con pinturas barrocas y una talla de un Crucificado obra de Faustino Sanz Herranz. Además hay que destacar un monumento barroco de Semana Santa⁴⁴⁶ que se conserva el museo parroquial

IX.19.b. Descripción de las pinturas

La obra objeto de estudio en este capítulo se encuentra localizada en la sacristía de la iglesia (**Fig. 413**). No nos olvidamos tampoco de las localizadas en el exterior del templo, concretamente en la fachada sur, en el tímpano de la llamada “Puerta del Perdón” (**Fig. 410**). Para acceder a la sacristía, construida en el siglo XVI,



Figura 412.- Fachada. Tímpano situado en puerta gótica. Pintura de ángel tocando instrumento musical junto a escultura de la Virgen. Acompañan cruces y otros signos.

⁴⁴⁶ Conjunto de pinturas sobre tela que se utilizaba en Semana Santa para tapar el retablo del Altar mayor. Utilizado sobre todo en el Barroco.

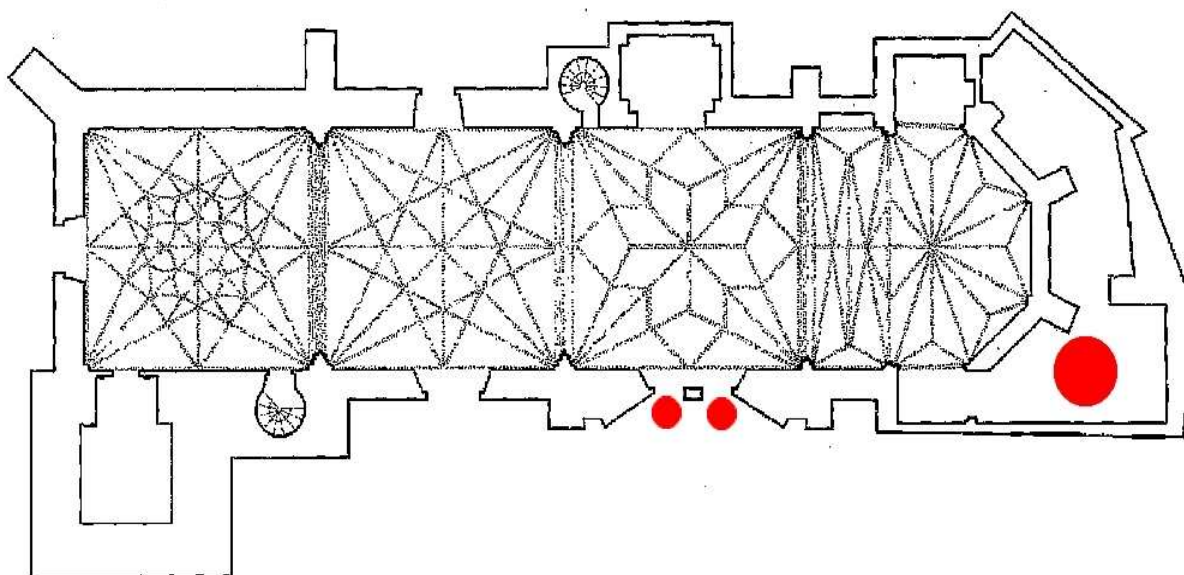


Figura 413.- Planta de la Iglesia. Localización, mediante puntos rojos, de las pinturas murales que son estudiadas en este capítulo.

lo haremos a través de la capilla renacentista de Ana de Moya⁴⁴⁷ en el lado de la epístola (siglo XVI). Hoy esta capilla es conocida bajo la advocación de San José.

Las pinturas de la fachada se localizan, como ya hemos hecho referencia en el apartado anterior, orientadas al mediodía bajo un imponente y finísimo arco abocinado con numerosas arquivoltas ligeramente apuntadas y coronadas con un gablete en forma de arco conopial. El motivo principal de las mismas son ángeles tañendo instrumentos musicales, motivo al que acompañan grafismos y signos a modo de cruces. Con toda seguridad estas pinturas son coetáneas a la construcción de la puerta y tallado de su arco sirviendo de decoración y revestimiento al mismo (Figs. 411 y 412)

El otro lugar donde podemos contemplar obra mural es la sacristía. La estancia, que data del siglo XVI, se divide en dos partes. Un primer espacio, que a través de una puerta da acceso al templo, presenta bóveda poligonal de cuatro lados. El otro, al fondo, presenta planta rectangular con el techo de la misma forma (Fig. 414).

⁴⁴⁷ Con toda probabilidad la donante o persona que afronta el coste que supuso el levantar, en su momento, la capilla.



Figura 414.- Visión de conjunto de la bóveda en el primer espacio de la sacristía.

Ambas cubiertas, situadas a distinto nivel sobre el suelo, se encuentran pintadas con pinturas al temple de autor anónimo y de carácter local atendiendo a la calidad del trazo y lo representado. Predomina en el programa iconográfico los elementos lineales de carácter puramente decorativo en colores rojo y negro principalmente. Son protagonistas en el conjunto iconográfico las representaciones de los cuatro evangelistas y las figuras de santos padres de la iglesia católica occidental. El motivo central del conjunto, ocupando el cenit del arco de separación entre las dos bóvedas, es la figura de la Inmaculada Concepción de María.

En la primera parte de la estancia, se señalan claramente en su techo cuatro lunetos. Los cuatro lunetos confluyen en un estucado de forma cuadrada en el centro de la bóveda. En cada semicírculo de los lunetos el artista nos presenta la figura de un evangelista (**Fig. 414**).

Mirando a la puerta de salida al templo y de izquierda a derecha reconocemos primeramente, en el semicírculo del luneto, la figura de San Lucas con un toro que aparece en el ángulo inferior derecho de la imagen. El segundo de los evangelistas retratados es San Lucas, con la mirada fija en el ángulo superior izquierdo a un motivo seguramente perdido actualmente. En tercer lugar encontramos la figura de San Marcos reconocible con el león pintado en la esquina inferior derecha del



Figura 415. San Marcos evangelista.

recuadro (Fig. 415).

Acaba la serie con el cuarto evangelista en el semicírculo de la última pechina. Es la imagen de San Juan portando en sus manos un cáliz con serpiente enroscada (**Fig. 416**). La imitación de materiales y la repetición de un original trazado lineal ornamental en colores rojo y negro sobre fondo ocre dominante completan la ornamentación.

En el centro de esta bóveda se encuentra una superficie pintada enmarcada por un estuco decorado. Funciona este elemento como centro compositivo del total de los murales en las

bóvedas del total de la estancia. En su interior, en mal estado de conservación, encontramos representada la figura de la Virgen Inmaculada (**Fig. 417**).

Un arco escarzano⁴⁴⁸ rebajado sirve de transición entre las dos estancias en la sacristía. Traspasado el arco, la bóveda y paredes del nuevo habitáculo presentan también pinturas fundamentalmente de carácter decorativo. Entre la ornamentación pictórica encontramos escenas donde son protagonistas personajes varios de



Figura 416. Representación de San Juan evangelista. El águila, y la serpiente enroscada, son sus atributos.

⁴⁴⁸ RAE (2008) El que es menor que la semicircunferencia del mismo radio.



Figura 417.- Visión de la moldura en el centro de la bóveda comentada en el texto. En su interior imagen de la Virgen Inmaculada en un mal estado de conservación.

la iglesia católica. La bóveda presenta en sus lados norte y sur sendos lunetos quedando su centro ocupado por una yasería con morfología vegetal acompañando a ésta los rostros de cuatro ángeles.

En la pared orientada a levante un Cristo de bulto redondo aparece colgado en la pared. En la flecha del arco sobre el crucifijo, en su punto central y a modo de tondo, se nos muestra la escena donde un hombre barbado con mitra y capa pluvial es protagonista. Situado a la orilla de un río o mar un niño desnudo, sentado, parece conversar con el personaje. Nos encontramos con la representación de la figura de San Agustín y sus preguntas sobre la Santísima Trinidad. El Niño Jesús, la figura de un pequeño desnudo, aclara sus dudas (**Figs. 418 y 419**).

En el semicírculo del luneto de la pared Norte, dentro de un tondo, el pintor nos ofrece una escena con paisaje de fondo donde un personaje con tiara papal y cruz en su mano derecha es protagonista. Los atributos lo identifican como Papa sosteniendo en su mano izquierda un libro y mirando una paloma, símbolo de inspiración divina. Nos encontramos ante la figura de San Gregorio Magno.

En la pared Sur encontramos en el semicírculo de un nuevo luneto otra escena en el tondo central. En esta ocasión el personaje protagonista se viste de clérigo con



Figura 418. Visión global de la bóveda correspondiente a la segunda estancia en la sacristía. Orientación Este.

crucifijo en su mano derecha y calavera recogida en su izquierda. Estamos ante la versión barroco tardío de un eremita que en esta ocasión identificamos con la figura de San Jerónimo.

Terminamos nuestra descripción de espacio sobre el arco que sirve de transición entre las dos bóvedas de la sacristía. La escena, de nuevo enmarcada dentro de un tondo, presenta un hombre como protagonista portando cilicio penitencial en su mano derecha y sosteniendo un libro en su brazo izquierdo. Viste mitra y capa pluvial que le distinguen como obispo de la iglesia católica. Identificamos esta figura con la de San Ambrosio (**Fig. 420**). Se completa así la serie de los cuatro Santos Padres de la Iglesia católica, pintados para esta parte de la sacristía.



Figura 419. Detalle pared Este. San Agustín.



Figura 420.- Imagen de San Ambrosio.

Terminaremos señalando la existencia de nuevas pinturas murales en la pared norte de este espacio. Su objetivo es nuevamente ornamental simulando, a modo de marco, la superficie que antiguamente correspondería a una puerta que daría acceso a un tercer espacio en la sacristía. Hoy en día estos testigos de pintura, rodean un armario vestidor utilizado para las celebraciones litúrgicas. En esta misma pared, a la izquierda, encontramos la entrada al despacho parroquial (Fig. 421).

El programa iconográfico que podemos contemplar en las pinturas murales localizadas en la sacristía de la iglesia de la Asunción de Villahermosa deben ser entendido atendiendo a las consignas Contrarreformistas del Concilio de Trento. Las pinturas nos muestran a los Santos padres de la Iglesia católica como continuadores de la labor de propagación de la palabra de Dios que los evangelistas tuvieron (los cuatro evangelistas en el techo de



Figura 421.- Testigos de pintura mural ornamental de tipo lineal en la pared norte de la estancia.

un espacio y la bóveda del espacio contiguo reservado para los Santos Padres). Como mediadora o punto de referencia, atendiendo al espacio que ocupa en la estancia, el artista coloca a la Virgen Inmaculada como referente y guía para que la Palabra sea transmitida con fidelidad. Todo el techo de la sacristía parece ser un recordatorio para el sacerdote celebrante, para que no olvide transmitir la Palabra de Dios con fidelidad y ser continuador de la labor evangelizadora.

IX.19.c. Estado de conservación

En general el estado de conservación de las pinturas murales que nos ocupan es manifiestamente mejorable, llegando a afectar a la visión y comprensión de la obra en algunas zonas. Las filtraciones de humedad han dejado huella patente en la capa pictórica, capas preparatorias y hasta en el mismo soporte. Variedad de lagunas pictóricas pueden observarse en distintas áreas por este hecho. También se puede observar, debido a la humedad relativa la pulverización de la pintura en determinadas zonas (Fig. 422 y 423).

Junto con las humedades, las grietas son el otro factor de deterioro más llamativo. Son patentes en las pinturas un buen número de las mismas alcanzando algunas una magnitud apreciable. Afectan a la conservación de la obra y, algunas,



Figura 422.- Imagen de la Inmaculada. Se puede apreciar tanto la pérdida de capa pictórica, la pulverización de los pigmentos y la aparición de grietas apreciables afectando al soporte.



Figura 423.- Bóveda del segundo espacio en la sacristía. Deterioro producido por la humedad originada por filtraciones de agua de lluvia en la esquina Noreste.

son de tal entidad que parecen afectar a la misma estabilidad de los muros. Son grietas que corresponden generalmente al asentamiento de la edificación o de los materiales. Tampoco sería descartable el que en algunos casos hubieran sido originadas por el terremoto de Lisboa de 1755, ya mencionado en otros capítulos de nuestro trabajo.

Las causas de deterioro antrópicas también están presentes (**Fig. 424**). La inserción sobre las paredes y techos de elementos destinados a la iluminación de la estancia y la sujeción del necesario cableado participan del deterioro de la capa pictórica (**Fig. 425**). De igual manera, el tipo de iluminación instalado en la estancia puede afectar de manera evidente a la estabilidad de los colores aplicados y a la composición misma de las capas preparatorias de la obra. El tipo de radiación emitida así como por la cercanía de las fuentes de luz a la obra, con la consiguiente generación de calor sobre la misma, podría haber influido negativamente en la conservación de la misma.

IX.19.d. Conclusión

Es bien conocida el uso de la arquitectura como demostración de poder y



Figura 424.- Pilastra Sur donde apoya el arco de transición entre el primer y segundo espacio en la sacristía. Se pueden observar lagunas y levantamientos además de la pulverización de la capa pictórica. El soporte y las capas preparatorias se han estropeado mediante la realización de diversos agujeros.

dominio a lo largo de la historia. Los templos religiosos no han sido una excepción. La Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, de presencia fuerte y robusta en su exterior, evidencia el poder territorial y dominio de la Orden de Santiago en el Campo de Montiel.

Las pinturas, destinadas a cubrir la desnudez y frialdad de los muros en la arquitectura, evidencian la plasmación de las propuestas contrarreformistas destinadas, entre otras cosas a impulsar el mensaje del evangelio poniendo de relieve el papel responder ante de la Virgen María. Se advierte de igual manera el desarrollo de una temática mural concreta y muy determinada por el momento histórico., el programa iconográfico en la sacristía se destina a ubicar, por decirlo así, dos tetramorfos. Uno, el tradicional, ya desarrollado de manera suficiente sobre todo en el Románico en donde los cuatro evangelistas son protagonistas y, otro, referido a los Santos Padres de la Iglesia Occidental como sucesores de la tradición evangélica.

El conjunto pictórico pondría de manifiesto la tradición de la Fe católica, escrita por los evangelistas, defendida de los ataques heréticos. Defendida de la Reforma

protestante por los hechos y los escritos de los personajes representados en las paredes de la segunda estancia, los Santos Padres de la iglesia católica occidental, garantes de los valores y la tradición. Todo ello ocurre al amparo y bajo la tutela de la Virgen María, la Inmaculada, figura central del conjunto pictórico. Estandarte y guía de la Contrarreforma.



Figura 425.- Villanueva de los Infantes. Iglesia del convento de Santo Domingo. Fachada principal.

IX.20. VILLANUEVA DE LOS INFANTES. IGLESIA DE SANTO DOMINGO

IX.20.a. Localización de la obra. Su entorno.

Villanueva de los Infantes se encuentra situado al sureste de la provincia de Ciudad Real. Fue proclamada capital del Campo de Montiel por Felipe II en 1573 y capital de Gobernación de la Orden de Santiago. Ya para entonces el crecimiento social y económico de la villa era perceptible. Por esta y otras causas se establecieron en su territorio, entre otras instituciones, numerosas órdenes religiosas.

Una de estas órdenes fue la de los padres dominicos, fundando en el año 1526⁴⁴⁹ el Convento de Santo Domingo que fue agregado a la provincia dominica de Andalucía⁴⁵⁰. La fama de este lugar radica en ser el lugar donde fallece el escritor Francisco de Quevedo y Villegas en el año 1645.

⁴⁴⁹ VALLE MUÑOZ, J. E. *Villanueva de los Infantes histórica y monumental*. Ed. Valle Muñoz, Ciudad Real 1992, (p. 63).

⁴⁵⁰ VALLE MUÑOZ, J. E., *Op. cit.*, (p. 64)



Figura 426.- Iglesia del convento de Santo Domingo. Interior del templo.

Nuestro verdadero interés se centra en la iglesia conventual (**Fig. 425 y 426**). En la decoración de la misma hallamos una serie de elementos de entre los cuales sobresalen las pinturas murales que serán objeto de análisis en el presente capítulo. El templo, buen exponente de cómo la orden dominica realizaba sus obras, fue

construido en el siglo XVII siguiendo las indicaciones del movimiento Contrarreformista. Presenta planta de cruz latina con crucero de brazos muy cortos y capillas laterales a ambos lados, hasta en número de tres. La nave principal se cubre por tramos de bóveda de medio cañón con grandes lunetos y arcos fajones de medio punto apoyados sobre pilastras dóricas. Sobre la clave del arco que cierra la bóveda a los pies aparece una cartela con la cifra 1627. Este número, supuestamente, indica el año de terminación del templo.



Figura 427.- Brazo del crucero. Escudo e inscripción donde se puede leer : "Esta capilla es devoto López de Garci Fernández de Olazabar y de Dona Elvira Rodriguez su muxer fundadores y patrones de esta capilla- ilesia convento de Santo Domingo".

Diferenciándose de la nave

principal, las capillas laterales se cubren con bóvedas de arista. Estos espacios, donde son protagonistas escudos nobiliarios e inscripciones, son reservados para la nobleza local que supuestamente apoyaría económicamente la construcción del templo. Señalamos como ejemplo entre las existentes la capilla del *Ecce Homo*, acondicionada para el duque de San Fernando, la dedicada a la Virgen del Rosario con referencias a la familia Bustos o las inscripciones en los brazos del crucero mencionando a un tal *López de Garci Fernández de Olazabar y su mujer* (Fig. 427).

Los motivos por los cuales se levanta una capilla son varios: promesa, devoción o agradecimiento. En los casos que nos ocupan el fin era fundamentalmente funerario, sirviendo a los nobles estos espacios como lugar de enterramiento.

En el altar, elevado sobre el resto de la nave, puede admirarse un retablo barroco de columnas salomónicas con las imágenes de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Virgen de la Soledad y San Juan Apóstol. En el extremo opuesto, a los pies del templo, encontramos el coro. Se sustenta éste por una bóveda de crucería con decoración dominando la línea curva imitando nervaduras de claro sabor barroco. Parte del coro sobresale, como un balcón.

En 1844, tras la desamortización de Mendizábal que tuvo especial incidencia en Villanueva de los Infantes⁴⁵¹, el Estado vendió al municipio de Villanueva de los Infantes el convento. La venta se hizo no incluyendo en ella ni la Iglesia ni su sacristía. Desde entonces el edificio conventual ha pasado por diversos usos, siendo hoy en día una hospedería. La iglesia con la sacristía, sin embargo, sigue utilizándose para las celebraciones de la liturgia cristiano católica.

IX.20.b. Descripción de las pinturas

Los murales de autor anónimo analizados en este capítulo se localizan en el presbiterio, capillas laterales, sotacoro y en una estancia situada a los pies del templo usada actualmente como almacén (Fig. 428). Aunque no siendo objeto de nuestro trabajo, advertimos también la existencia en el templo de decoración basada

⁴⁵¹ VALLE MUÑOZ, J. E. *Op. cit.*, (p. 64).

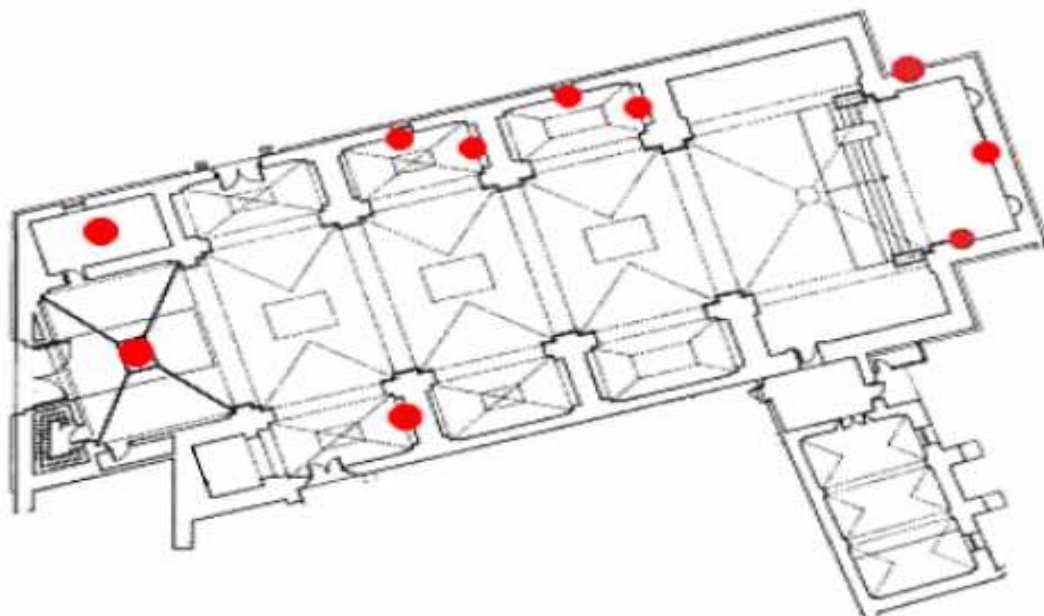


Figura 429.- Iglesia de Santo Domingo. Planta. Señalamos sobre el plano, con puntos rojos, la situación de las pinturas murales objeto de estudio.



Figura 428.- Vista panorámica del presbiterio. Destaca el retablo y el conjunto de pinturas murales que describimos en el texto.

en estucos coloreados y cuyo objeto fundamental es la representación heráldica, lemas y otros textos. Quedan distribuidos éstos por los brazos del crucero, paredes de capillas laterales y el sotacoro⁴⁵².

Reconocemos dos clases de motivos principales en las pinturas. Por una parte el puramente ornamental presente, en mayor o menor medida, en los diversos paramentos. De otro lado una obra con una aspiración más narrativa, con representación de personajes y hechos de carácter religioso relacionados con la orden dominica.

⁴⁵² Otro ejemplo de estuco coloreado se comenta en este mismo capítulo, en el apartado anterior. Nos referimos al escudo de *López de Garci Fernández de Olazabar* situado en el brazo del crucero correspondiente al lado del evangelio.



Figura 430.- Iglesia de Santo Domingo. Bóveda y paramento frontal superior del presbiterio.

- *Presbiterio*

Las pinturas aquí se localizan en su paramento frontal, en la flecha del arco superior así como en los paramentos laterales y el intradós del arco que sirve de bóveda. En todas estas superficies encontramos una decoración mural que destaca por su sencillez de planteamiento, proliferación de personajes y vivacidad de colorido (**Fig. 429 y 430**). Pinturas de cuidado dibujo y planos de color bien definidos.

Todo el programa iconográfico de esta parte queda coronado por la figura de María Inmaculada triunfante y gloriosa en el *cenit* de la bóveda. La imagen se rodea de un conjunto de ángeles y enmarcada por roleos, colores y trazos intrincados de típica ejecutoria barroca (**Fig. 430**)

A ambos lados de esta figura, aparecen sendas frases dedicadas a la Virgen dentro de filacterias sostenidas por dos ángeles rodeados de roleos. A la izquierda se puede leer "*Ave María Gracia Plena*". Bajo este saludo un ángel toca la trompeta a modo de llamada a los creyentes. A la derecha leemos "*Dominus Tecum*" (Dios es contigo). En esta ocasión el ángel situado bajo el grupo sostiene en su mano derecha lo que parece ser una palma y en su izquierda una corona (**Fig. 431**).

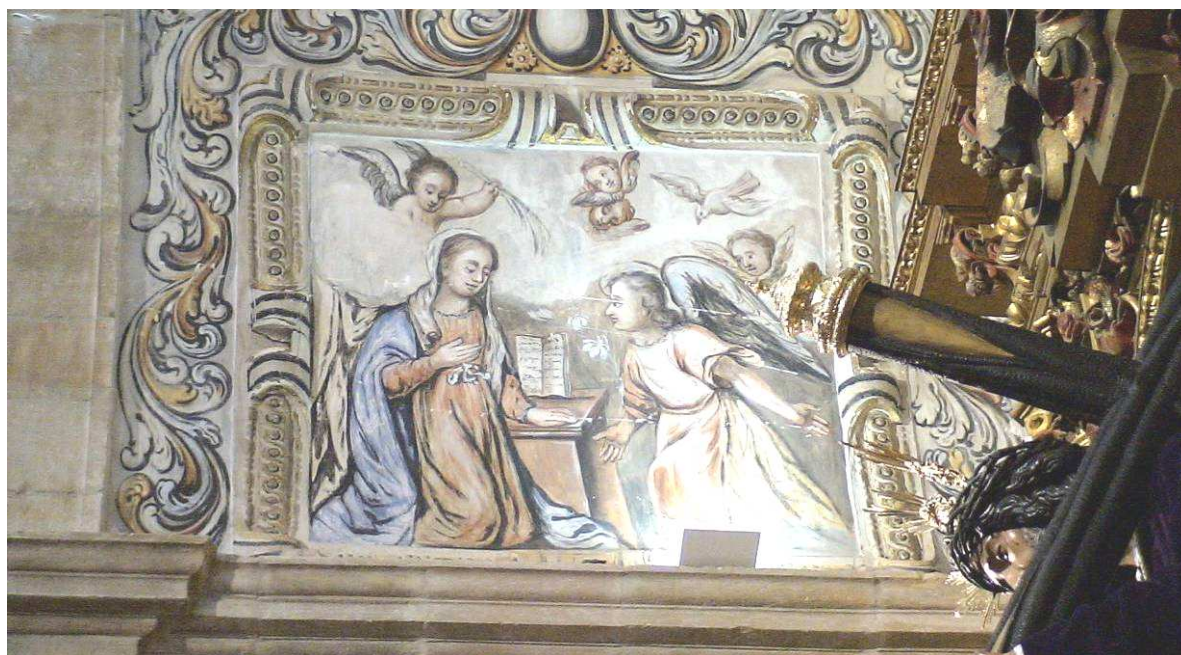


Figura 432.- Presbiterio. Pinturas en la bóveda, lado del evangelio. Escena de la Anunciación.

Sobre la cornisa, en el lado del evangelio, encontramos la representación de la Anunciación. La Virgen María recibe al ángel Gabriel. Aparece en la escena una paloma, situada en el margen superior derecho, símbolo del Espíritu Santo. Se distinguen así mismo un grupo de ángeles y un libro abierto sobre una mesa mostrando un texto (**Fig. 432**).

En el lado de la epístola, de nuevo sobre la cornisa y a la misma altura que la escena antes descrita, localizamos otra escena. En esta ocasión dos personajes, identificados como Santo Domingo de Guzmán y Santa Catalina de Siena, se muestran en actitud contemplativa ante una imagen de la Virgen María (**Fig. 434**). El fundador de la orden dominica es representado con el ramo de azucenas y hábito que le caracterizan. Santa Catalina de Siena viste hábito de la misma orden al mismo tiempo que sostiene un crucifijo en su mano izquierda, coronada de espinas en

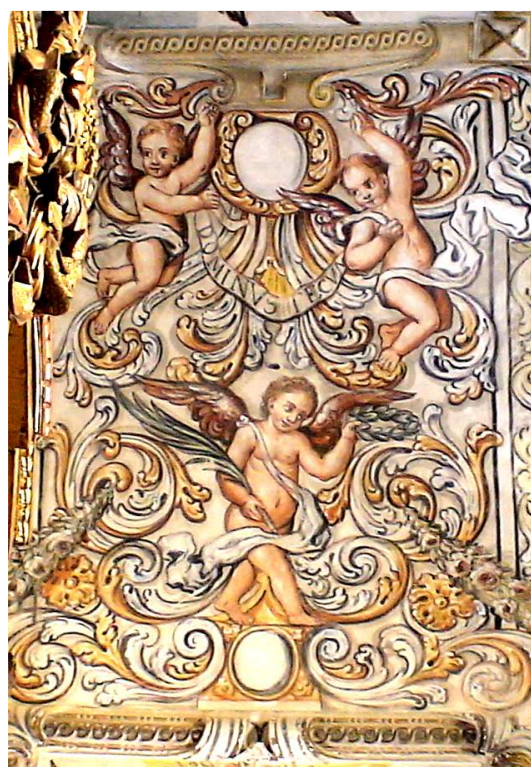


Figura 431.- Presbiterio. Bóveda. Grupo de ángeles y saludo mariano.



Figura 433.- Iglesia de Santo Domingo. Bóveda del presbiterio, lado de la epístola. Sobre la cornisa, Santo Domingo de Guzmán y Santa Catalina de Siena contemplan la figura de la Virgen María sosteniendo al Niño Jesús.

la cabeza y llagas en sus manos⁴⁵³. El Niño Jesús y la Virgen María, enmarcados por una aureola de flores y rodeados de ángeles, ofrecen sendos rosarios a los dos Santos (**Fig. 433**)

La inclusión de la figura de Santa Catalina de Siena junto a la del fundador de la orden en el programa iconográfico está justificada sobradamente. Doctora de la Iglesia católica, Catalina de Siena es estandarte ejemplarizante y propagandístico del ambiente contrarreformista de la época, relacionándose dicha figura con la Virgen María y sus defensores.

Pasamos seguidamente a describir las pinturas que contemplamos en el paramento frontal superior del presbiterio, concretamente en la flecha del arco. El artista nos propone aquí una visión del mundo celestial donde la Virgen María, San Francisco de Asís y Santo Domingo de Guzmán contemplan la figura de Cristo resucitado y victorioso (**Fig. 434 y 435**).

A la derecha del resucitado identificamos la figura de Santo Domingo de Guzmán, vestida con hábito de la orden dominica y numerosos atributos pintados a

⁴⁵³ FERRANDO ROIG, J. *Op. cit.* (pp. 71 y 89).

su alrededor. Atributos como un ramo de azucenas⁴⁵⁴, hoja de papel que hace referencia a la escritura inspirada de la regla de su Orden y ramillete de flores malvas. Todos estos atributos son portados por ángeles presentados alrededor del personaje (Fig. 434).

Siguiendo con nuestra descripción, en el lado izquierdo encontramos otra figura masculina igualmente de rodillas. Presentada con amplia tonsura, túnica color gris con cordón a modo de cinturón y estigmas en sus manos, mira fijamente



Figura 434.- Presbiterio. Paramento frontal superior. Santo Domingo de Guzmán identificado por sus atributos que son portados por ángeles.



Figura 435.- Presbiterio. Paramento frontal superior. Representación de San Francisco de Asís

la figura de Cristo resucitado. Situados sobre el personaje, dos ángeles portan los atributos que nos ayudan a identificar al personaje como San Francisco de Asís. Uno de los ángeles porta una cruz, el otro sostiene una calavera⁴⁵⁵ (Fig. 435),

Junto a la figura de San Francisco de Asís aparece la Virgen María coronada de flores por un ángel que se sitúa sobre su cabeza. Otro, a sus pies, lleva un ramo de azucenas que es el símbolo mariano por

⁴⁵⁴ FERRANDO ROIG, J. *Op.cit.* (p. 89). Éste es un atributo que raras veces se utiliza por los artistas para identificar al Santo.

⁴⁵⁵ FERRANDO ROIG, J. *Op. cit.* (p. 113).



Figura 436.- Preside la flecha del arco la figura de Cristo resucitado. Vértice del triángulo compositivo que forma con la figura de la Virgen María y Santo Domingo de Guzmán.

excelencia⁴⁵⁶.

La figura de Cristo culmina y preside la composición. Porta en su mano izquierda lo que interpretamos como tres rayos. Apuntan éstos a la esfera que ocupa el lugar central de la composición. La esfera, representación del mundo terrenal. Jesucristo, resucitado y victorioso, portando en sus manos el supremo Poder⁴⁵⁷. El rayo significa la acción de lo divino sobre lo terrenal. Los tres rayos estarían relacionados con los que en la mitología, con Júpiter, simbolizaban el azar, el destino y la providencia que eran las tres fuerzas intervinientes en el devenir antiguo. Esta simbología clásica parece ser asumida aquí por el artista para representar el poder de Cristo resucitado⁴⁵⁸. (Fig. 436).

⁴⁵⁶ BALDOCK, J. *El Simbolismo Cristiano*. Ed. Edaf, Madrid 1992, (p. 124).

⁴⁵⁷ CIRLOT, J.E. *Op. cit.* (p. 205). El autor nos refiere un libro de Harold Bayley "El lenguaje perdido de los símbolos".

⁴⁵⁸ Diferimos en este punto de la interpretación que da a la escena D. Carlos Chaparro Contreras en *La historia de Infantes en migajas Un espacio para la microhistoria e historia local de Villanueva de Los Infantes*. Recurso en línea, disponible en <https://migajasdehistorialocal.wordpress.com/tag/arte-cristiano/> (Consultado el 4 de Mayo de 2012). La interpretación que el autor expone hace referencia a un posible castigo divino sobre la Tierra.



Figura 437.- Presbiterio. Paramento frontal inferior. Vista general.

Dos ángeles de mayor tamaño que los existentes en el resto de la composición, se sitúan flanqueando la imagen de Cristo. Uno de ellos porta símbolos referentes a la Pasión de Nuestro Señor. Reconocemos los clavos y una cruz con el acrónimo *INRI*⁴⁵⁹ (Fig. 436).

Es de interés reseñar, en la composición, el artificio gráfico mediante el cual el artista establece jerarquía entre los distintos protagonistas de la misma. Mientras la figura de San Francisco de Asís está colocada a una altura inferior con respecto al resto de personajes principales, la de Santo Domingo de Guzmán aparece ligeramente por debajo de la figura de la Virgen María. La figura de Cristo es la mayor y ocupa el espacio central. Se puede también comprobar como el pintor utiliza el dibujo de una nube para relacionar de manera más directa, en la escena, la figura de Cristo y la de su Madre (Fig. 436).

Continuamos en el presbiterio, en su paramento frontal inferior (Fig. 437). Encontramos los murales distribuidos a ambos lados del retablo central. Domina el motivo meramente decorativo estructurándose cada una de los laterales, a modo de retablo de dos pisos o cuerpos. En los pisos superiores sendos pares de columnas

⁴⁵⁹ *Iesus Nazarenus Rex Iudaerum* (Jesús Nazareno Rey de los Judíos).

enmarcan a su vez diferentes pares de imágenes. En el lado del evangelio, enmarcada en una superficie oval, una imagen de Nuestra Señora de la Antigua ataviada con manto color púrpura. Bajo la imagen pintada sobre la pared de la patrona de Villanueva de los Infantes se coloca una tela que representa la Virgen madre jugando con el Niño Jesús (Fig. 437).

En el lado de la epístola, enmarcada dentro de una forma oval, se repite la figura de Nuestra Señora de la Antigua vestida en esta ocasión con manto color azul. Bajo esta pintura mural se ha colocado un lienzo que tiene como protagonista al Niño Jesús en actitud orante acompañado de atributos que nos anuncian la Pasión (túnica púrpura, escalera, cruz, lanza...). Roleos de vivos colores, con predominio del elemento vegetal, sobre fondo neutro completan el programa iconográfico (Fig. 437).

En los cuerpos inferiores se asientan sendas hornacinas que rompen el plano de la pared. Una de las hornacinas aloja, en el lado del evangelio, una imagen de bulto redondo de la Virgen de la Soledad. En la del lado de la epístola se aloja otra de San Juan apóstol. Rodeando estos espacios nos deleitamos con pinturas basadas en roleos de carácter vegetal en los que son protagonistas flores de vivos



Figura 438.- Presbiterio. Paramento lateral. Lado del evangelio.

colores. Completa el programa iconográfico la aparición de pájaros en las esquinas superiores del paramento. La representación simbólica de *"lo espiritual"* domina el conjunto de la obra⁴⁶⁰ (Fig. 437).

En los paramentos laterales del presbiterio son protagonistas cuatro Santos Padres de la Iglesia occidental. Se reparten dos a cada lado del altar. Dos en la parte superior de estos paramentos y otros dos en la inferior. En el lado correspondiente al lado del evangelio, arriba, un personaje en posición orante mira un crucifijo mientras con su mano derecha parece golpearse el pecho con una piedra. Cubre su cuerpo sólo con un manto y a los pies de su figura aparece una calavera. Un león asoma en la parte inferior izquierda de la escena. Mientras, un ángel toca la trompeta en el ángulo opuesto. Identificamos al personaje como San Jerónimo, anacoreta y servidor del Papa San Dámaso. El león manso a sus pies, el ángel tocando la trompeta además de la piedra con la que golpea su pecho son claves iconográficas que nos ayudan a identificar el personaje⁴⁶¹ (Fig. 438).



Figura 439.- Presbiterio. Paramento lateral. Lado del evangelio. Abajo, representación de San Agustín.

En este mismo paramento, pero en su parte inferior y bajo la imagen de San Jerónimo se representa a San Agustín, obispo de Hipona. Se representa San Agustín como un personaje mitrado que al mismo tiempo que sostiene el báculo mira un corazón cruzado por agujas. Sostiene en su mano derecha lo que parece la torre de una iglesia. En el ángulo inferior izquierda de esta escena aparece un niño sentado sobre la arena de una playa, en clara referencia al episodio del encuentro en la playa entre el Niño Dios y San Agustín. Con el mar de fondo, el personaje

⁴⁶⁰ CIRLOT, J.E. *Op. cit.* (pág. 350).

⁴⁶¹ FERRANDO ROIG, J. *Op. cit.* (pp. 148-149).



Figura 440.- Presbiterio. Paramento lateral, lado de la epístola. En la parte superior representación de San Gregorio Magno y en la inferior San Ambrosio.

protagonista lo mira (Fig. 439)⁴⁶².

En el paramento correspondiente al lado de la epístola, se nos presenta en la parte superior a San Gregorio Magno. Es representado éste escribiendo, inspirado por una paloma que simboliza la asistencia del Espíritu Santo, con una pluma en la mano. La tiara sobre un altar y ante un crucifijo nos revela que el personaje fue Papa. San Gregorio aparece vestido con capa y no con casulla. Esta nota iconográfica nos sitúa la ejecución de la pintura de manera inequívoca posterior al Renacimiento⁴⁶³ (Fig. 440)



Figura 441.- Presbiterio. Paramento lateral. Lado de la Epístola, espacio inferior. Representación de San Ambrosio.

En la parte inferior de esta misma pared el artista representa a San Ambrosio.

⁴⁶² FERRANDO ROIG. J. *Op. cit.* (p. 34)

⁴⁶³ FERRANDO ROIG, J. *Op. cit.* (pp. 126-127).

El personaje aparece mitrado, recordando que fue obispo de Milán. Sostiene pluma para escritura, símbolo que identifica a los doctores de la Iglesia. Una antigua colmena de abejas en el fondo de la escena⁴⁶⁴ (Fig. 441). Este dato iconográfico se incorpora sólo en el caso de escritores eclesiásticos que destacan por su elocuencia y ciencia. Como dormía San Ambrosio con la boca abierta en la cuna del patio de la casa paterna, las abejas se posaron sobre sus labios *"entrando y saliendo de su boca como si quisieran hacer miel allí"*. Es una leyenda que ya contaban los griegos a propósito de Píndaro y de Platón. Su aplicación a San Ambrosio se explica por un juego de palabra. *Ambrosia*, se identificaba con la miel, *denominándola el* alimento de los dioses⁴⁶⁵.

- *Estancia bajo el coro*

De planta cuadrangular, este espacio, cuyos paramentos describiremos a continuación, y que si hacemos caso a las inscripciones parece haber sido construido por Fray Juan Patón⁴⁶⁶, sirve en la actualidad como almacén de útiles para el mantenimiento del templo. Se encuentra aquí también la sogá que hace



Figura 442.- Estancia junto al coro. Bóveda. La Santísima Trinidad como motivo central.

⁴⁶⁴ FERRANDO ROIG, J. *Ob. cit.* (p. 37).

⁴⁶⁵ RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia- Nuevo Testamento*. Tomo I, vol. 2. Ed. del Serbal. Barcelona, 1998

⁴⁶⁶ VALLE MUÑOZ, J. E., *Op. cit.* (p. 65)

tañer las campanas de la iglesia. Las pinturas se localizan en la bóveda rematada por sendos lunetos en los laterales. Una ventana se abre en el paramento superior, frente a la puerta de entrada a la estancia. Esta estancia, a nuestro juicio antigua capilla, está íntimamente relacionada con las inscripciones que figuran bajo el coro haciendo referencia a la *“Hermandad de las almas del purgatorio y del glorioso San Vicente Ferrer”*. No es pues de extrañar que el programa iconográfico en esta parte del templo tenga como personaje protagonista a un dominico ilustre como fue San Vicente Ferrer.

En el punto medio de la bóveda de este espacio encontramos enmarcado, por una yesería, la representación de la Santísima Trinidad (Padre, Hijo y Espíritu Santo) (Fig. 442). La apariencia antropomórfica de la Trinidad corresponde a la tradición dictada por los Santos Padres latinos de la Iglesia representados, como hemos visto, en los paramentos laterales del presbiterio en la iglesia.

Según estos principios iconográficos el Padre Dios presenta larga barba blanca y manto rojo. Jesucristo lleva cruz en la mano derecha vistiendo también manto rojo. Por último, el Espíritu Santo es representado entre la figura de Dios Padre y Jesucristo como una paloma blanca. Todos los personajes presentan en la cabeza un triángulo, símbolo trinitario. Se complementa el conjunto con una decoración de flores y pájaros pintados en vivos colores.

En uno de los lunetos de la bóveda, el artista aprovecha para narrarnos un milagro. Una persona cae desde altura en una obra que se estaba realizando en la calle y por invocar a San Vicente Ferrer se salva. La figura de San Vicente se pinta como fraile dominico. Omitiendo lo que es ilegible debido al estado de la capa



Figura 443.- Estancia bajo el coro. Luneto. Representación del *“Milagro del Mocadoret”*

pictórica, el texto reza así.

“...Prelado, a el,.....que no hiciese milagros, i iendo con su..... por la calle donde, estaban haciendo una obra, caio uno de los oficiales di..... al caer valgame el maestre Vicente.”

En otro luneto frente a éste se nos narra otro milagro obrado por San Vicente Ferrer⁴⁶⁷. En 1385 predicando el santo en Valencia, en la Plaza del Mercado, se detuvo y muy conmovido dijo a los oyentes: *"Hermanos, ahora mismo estoy viendo que unos hermanos nuestros piden un socorro inmediato, que si no se les da morirán"*. Le preguntaron dónde estaban esas personas. El Santo contestó: *"Seguid a mi pañuelo, y donde él entre, entrad"*. Lanzó al aire su pañuelo, el cual entró por la ventana de una buhardilla. En ella, en efecto, se estaba muriendo de hambre una familia. Según la tradición la casa estaba ubicada en la actual plaza del *"Miracle del Mocadoret nº 5* (junto a la plaza de la Reina en Valencia capital), donde hay una placa que lo recuerda⁴⁶⁸ (Fig. 443 y 444). Al igual que otras narraciones de milagros, leyendas u otro tipo de hechos extraordinarios el artista plasmara en la pared una



Figura 444.- Luneto con la inscripción del “milagro del mocadoret”.

⁴⁶⁷ Nació en 1350, según otros autores 1357, en Valencia. Muere en Vannes (Francia) el año 1419. Fue canonizado por Calixto III el 29 de Junio de 1455.

⁴⁶⁸ MIRA, J. F. San Vicente Ferrer. *Vida y leyenda de un predicador*. Ed. Alzira, Bromera 2002 (p.73)



Figura 445.- Imagen de gran tamaño de San Vicente Ferrer

versión autorizada del mismo.

Un personaje aparece, en primer término, a la derecha del ventanal abierto arriba de esta habitación⁴⁶⁹, De grandes proporciones la figura de San Vicente Ferrer, que es el personaje, estaría pensada originariamente para ser contemplada desde un punto de vista más alejado del que estamos obligados actualmente a contemplarla (**Fig. 445**). Esta observación es argumento que nos hace pensar que la estancia fue tabicada, en su totalidad, posteriormente al pintado de su bóveda.

En el lado opuesto, sobre la puerta de entrada, aparece pintada lo que parece una corona culminando una estructura a modo de dosel. Este motivo, aparentemente, parece no tener relación con el programa iconográfico del resto de la estancia. Seguramente estaría pensado como mero elemento decorativo sobre el arco de entrada a la capilla original.

Acompañan a la iconografía comentada en la estancia, llamando la atención

⁴⁶⁹ Observando como el ventanal rompe la integridad de la obra mural, deducimos que éste se abriría posteriormente al tabicado total de la estancia con el fin de proporcionar a la misma luz natural.

por su colorido, motivos tales como flores y pájaros de vivos e imaginativos colores. Visión ficticia que se antoja correspondiente a plantas y aves del Paraíso.

- *Capillas laterales*

A medida que avanza el tiempo se descubren, por diversos motivos, nuevas pinturas murales en el templo. Esto ocurre en los paramentos de las capillas laterales. Se distribuyen los nuevos descubrimientos, a día de hoy, en tres capillas. Los espacios a los que nos referimos se sitúan dos en el lado del evangelio y otro, a los pies del templo, en el lado de la epístola. El motivo protagonista en todas ellas es el retablo ficticio conformado con diferentes formatos y colores. La ejecución de retablos ficticios se puso de moda durante el período



Figura 446.- Capilla lateral. Representación ficticia de un retablo.



Figura 447.- Capilla de las ánimas. Retablo ficticio.

barroco. Este tipo de obra, sustitutiva de los retablos de bulto redondo, conseguía a la vez que un ahorro de costes un resultado llamativo y correspondiente a los objetivos propuestos por los promotores. En los tres casos, la pintura rodea una hornacina, a su alrededor se distribuye la capa pictórica resultando en cada caso soluciones distintas y originales.

En la capilla de las ánimas (**Fig. 447**), situada junto al crucero en el lado del evangelio, una hornacina pintada sobre el muro queda rodeada de roleos y

adornos vegetales. El único cuerpo del retablo queda delimitado por dos columnas que sostienen un cornisamento con adorno barroco en su centro. El ático, o remate superior del retablo, presenta escena donde adivinamos la presencia de dos mujeres, una junto a la otra. Debido al estado de conservación de la capa pictórica y los escasos datos iconográficos no nos atrevemos a identificar, en la actualidad, lo representado o desvelar la identidad de las figuras (Fig. 447).

Junto a la capilla de las ánimas otra donde se están descubriendo, en este momento (año 2008), más murales sobre sus paredes. En este caso reconocemos un retablo pintado compuesto por un solo cuerpo y ático en torno a una figura de bulto redondo alojada en la hornacina practicada de obra en la pared. A cada lado de esta hornacina se han colocado sendos pares de columnas donde se presentan, a media altura del fuste, formas circulares a modo de tondos. Bajo estas formas lo que parece ser una pareja de ángeles. En el ático, una escena presenta dos figuras y al fondo una ciudad. Una de ellas sujeta el brazo derecho de la otra que parece enfundar una espada. Sobre la escena una cartela en la que podemos leer “*ora pro nobis beate...*”. Como en el caso anterior, el estado de la capa pictórica no nos permite en este momento comprometernos más en la identificación de lo representado (Fig. 447).

Terminaremos este apartado que venimos dedicando a los murales alojados en las capillas laterales con la descripción de los que localizamos en la estancia el espacio situado a los pies del templo. De nuevo la pintura se encuentra rodeando el espacio de una hornacina de obra practicada en la pared. Dentro de la hornacina, cubierta con bóveda en forma de venera, encontramos una imagen de bulto redondo (Fig. 448). La hornacina es



Figura 448.- Capilla a los pies del templo. Lado de la epístola.

centro de un espacio delimitado por columnas pintadas en la pared constituyendo así el cuerpo inferior y único del retablo. El ático se conforma por una hornacina pintada donde el artista nos presenta una figura femenina luciendo medallón colgado al cuello y que con los datos actuales no identificamos. La hornacina se hace escoltar por una pareja de ángeles en su parte superior a los que flaquean sendos adornos florales (Fig. 448)

- *Bóveda del sotacoro*

En la bóveda que soporta la estructura del coro se muestra el escudo de la orden dominica. El escudo se conforma por cruz flordelisada de cuatro lados iguales en colores blanco y negro. A los lados del escudo son reconocibles sendos perros portando antorchas con la boca (Fig. 449).

La vinculación del lirio y de la cruz flordelisada a la familia de Santo Domingo es clara. El escudo de la casa de Aza, antepasados del santo, muestra cruz roja con



Figura 449.- Iglesia de Santo Domingo. Bóveda del sotacoro. Pintura que representa dos perros portando sendos cirios, escoltando lo que parece ser el escudo de la orden dominica.

remates de flor de lis. No es de extrañar, por tanto, que la flor de lis aparezca frecuentemente vinculada al origen de la orden dominica⁴⁷⁰.

La cruz flordelisada resultaba demasiado genérica, empleada también por los monjes del Cister y los caballeros de Calatrava y Alcántara. Se quiso entonces distinguir la cruz dominica, de las otras cruces, por estar pintada sólo en blanco y negro. Las estrellas y los cachorros de perro con teas encendidas, imágenes unidas a la vida de Santo Domingo, se añadieron al escudo posteriormente (Fig. 449). Las estrellas hacen referencia a la visión que tuvo doña Juana, madre de Santo Domingo. En ella se posaba sobre la frente del niño Domingo una estrella y su luz alumbraba la tierra entera. En otra visión aparecía la madre llevando en su seno un cachorro con un haz de llamas en la boca. El haz de llamas al salir del seno materno encendería toda la tierra⁴⁷¹.

IX.20.c. Estado de conservación

Las pinturas del presbiterio poseen condiciones de luminosidad y humedad



Figura 450.- Presbiterio. Paramento superior. Proliferación de pequeñas grietas en casi la totalidad de la capa pictórica

⁴⁷⁰ Juana de Aza, madre de Santo Domingo, pertenece a la Casa de Aza que tiene su origen en el sur asturiano. Nace en el castillo de Aza hacia la mitad del siglo XII. Contrae matrimonio con Félix Núñez de Guzmán, de la Casa de Lara hacia 1.160. Del matrimonio nacen tres hijos: Antonio, Manes o Mamerto y Domingo (Santo Domingo de Guzmán).

⁴⁷¹ GELABERT, M., O.P. y MILAGRO, J. M., O.P. *Santo Domingo de Guzmán visto por sus contemporáneos*. Biblioteca de autores cristianos. Madrid 1947 (p. 89)

consideradas buenas. Su estado de conservación en general es aceptable, no observándose daños importantes en la capa pictórica. Es de reseñar, eso sí, la presencia de un buen número de grietas que, no afectando de manera substancial a la integridad visual de la obra, nos ayudan a reconocer como pintura al fresco la técnica utilizada (**Fig. 450**).

Combinándose cambios bruscos de temperatura y humedad, la resistencia del soporte mengua originando grietas. Las grietas resultan también por falta de adherencia entre los estratos que



Figura 451.-Pérdidas y deterioro de la capa pictórica en la estancia bajo el coro.



Figura 452.- Estancia bajo el coro. Bóveda. Pérdida del cromatismo.

conforman la obra. Estos factores se asocian a fenómenos de presión y movimiento de las estructuras del soporte. También a tener en cuenta las modificaciones producidas por los seres vivos: rastro de animales reptantes, presencia de microorganismos, heces. Las grietas no dificultan la contemplación del conjunto siendo un tributo que la obra paga al paso del tiempo.

Otra circunstancia a resaltar en los murales del presbiterio, concretamente en sus paramentos fronto- inferiores, es la acción antrópica. Las pinturas en esta parte del templo fueron repintadas por un artista local, Rafael de Infantes,

quedando afectada a nuestro entender por ello el cromatismo original de la obra y, consecuentemente, su unidad visual.

En la estancia bajo el coro, a los pies del templo, presenta la capa pictórica un importante deterioro mostrando pérdida de la misma. Se acompaña esta pérdida con innumerables grietas de cierta entidad (**Figs. 451 y 452**). Constituye este hecho un peligro para la estabilidad de la obra en su totalidad además de posible alojamiento de insectos igualmente nefastos para la conservación de los distintos estratos del muro.

Los cambios térmicos y sobre todo la humedad, posiblemente proveniente del tejado, realizan una labor combinada de resultados patentes. El destrozo causado en los lunetos, así lo atestigua.

Las alteraciones causadas por la mano del hombre son numerosas y perceptibles en este espacio (**Fig. 453**). Un primer ejemplo de esto es la presencia de un orificio, en uno de los lunetos, que sirve de paso para la cuerda que va al campanario. En la pared sobre la entrada a la habitación, un tubo destinado posiblemente a la colocación de una bombilla rompe las capas preparatorias y la misma capa pictórica. También podemos reseñar dentro de este apartado la modificación de la arquitectura original de la estancia, añadiendo y modificando tabiques o abriendo el hueco para la ventana, mutilando la obra de manera definitiva. La ventana que ilumina la estancia, posterior a los murales a juzgar por la asimetría que ésta guarda con respecto al resto del espacio, también participa de la



Figura 453.- Estancia bajo el coro. Estado de conservación debido a la mano del hombre.

destrucción de la obra.

IX.20.d. Conclusión

Santo Domingo de Guzmán, fundador de la orden dominica, centra su vida en la predicación del evangelio. Las representaciones de éste son numerosas y se desarrollan de manera rápida en el tiempo y en el espacio debido a la gran cantidad de conventos que fundan sus discípulos. Las más antiguas y ricas imágenes de él aparecen en Italia. Más tarde, la orden dominica en España recoge esa tradición iconográfica no desmereciendo en absoluto los resultados⁴⁷². En la iglesia de Santo Domingo tenemos ejemplo de ello, acompañando a la figura del Santo la de San Francisco de Asís por la amistad que unió a ambos en vida.

Las pinturas, aunque anónimas, fueron con toda seguridad en su mayor parte ejecutadas por los mismos frailes de la comunidad dominica o por artistas contratados por la nobleza en el caso de las pinturas de las capillas laterales. En las comunidades conventuales la decoración de los espacios comunes y de su iglesia era realizada colaborando los frailes entre ellos. A menudo alternaban esta actividad artística con la enseñanza en las escuelas. Se explican así muchos programas iconográficos producto, en muchos casos, de la utilización de libros, grabados y modelos religiosos.

En las escenas descritas en este capítulo, el movimiento no se origina por la posición de las figuras, la cantidad de elementos o la organización de las composiciones. El movimiento se produce más bien por cómo el artista distribuye los elementos secundarios (ángeles, motivos vegetales y aves). Se busca tener como modelo a la naturaleza, sin llegar a una idealización excesiva. Este grado de interpretación del entorno ayuda al espectador a conectar y entender la otra realidad, la del mundo sobrenatural.

De las dos grandes corrientes de utilización del color en el Barroco, tenebrismo y eclecticismo, es ésta última la que marca las pautas cromáticas en los murales

⁴⁷² GARCÍA PÁRAMO, A. *“Elementos influyentes en la generación y difusión de motivos iconográficos: un ejemplo castellano”* en Cuadernos de Arte e Iconografía. Fundación universitaria española. Coordina: José María Pita Andrade. Madrid 1989. Tomo II, nº 3.

descritos en este caso. El tenebrismo pone el acento en el choque violento de la luz contra la sombra dejando el fondo en penumbra mientras que la obra ecléctica decora de manera efectista y teatral. Pone el acento, como en el caso de los murales de la iglesia de Santo Domingo, en el uso del color variando su valor. Se consigue con ello modelar las formas, como es nuestro caso.

Las pinturas murales de Santo Domingo, en Villanueva de los Infantes, nos muestran la faceta narrativa y decorativa de la obra pictórica. Mucho más comprensible y cercana en el ámbito popular, los conceptos teológicos se acercan al fiel a través de lo emocional. Los personajes se presentan cercanos a la vida cotidiana con rasgos que se nos antoja influidos por artistas notables de la época, como Zurbarán. Arte barroco de colorido, en ocasiones, vivo y fantasioso. Cromatismo más cercano, a nuestro entender, al cálido espíritu andaluz que al frío carácter de la corte castellana en el siglo XVII.

CONCLUSIONES

X. CONCLUSIONES

Durante mucho tiempo la pintura mural en la provincia de Ciudad Real ha pasado desapercibida o, incluso, ha sido eliminada de las paredes y techos de los edificios. Por esta razón, a nuestro entender, se ha corrido el riesgo de perder y no analizar suficientemente las características y posibilidades que acompañan a esta técnica artística.

La labor del hombre a menudo es desconocida para el grueso de la gente. A menudo la obra de autores anónimos convive con nosotros pasando inadvertida. Aún así no deja de ser su labor producto de un momento y unas circunstancias concretas. La pintura mural está íntimamente ligada al espacio geográfico y a la época en la que se realiza. La interrelación entre la pintura mural y los tiempos ya pasados debiera enseñarnos, como nos advierte Erwin Panofsky, una lección.

La pintura mural se ha considerado tradicionalmente como un elemento más de la arquitectura; una realidad con un valor secundario frente a otras expresiones artísticas localizadas en el interior de los templos. Se veía como un mero motivo decorativo, como un complemento y no como protagonista en los espacios

sagrados. La excesiva revaloración de la arquitectura exenta en el siglo pasado, sin ningún tipo de adorno o aditamento inútil, ahondó aún más en esta cuestión haciendo un flaco servicio en favor del aprecio y conservación de las obras murales. De igual modo, por no ser un objeto susceptible de mostrar en museos y salas de exposiciones ha tenido muy difícil su acercamiento al gran público. Se obstaculizó con ello el interés y conocimiento de este tipo de manifestaciones artísticas. Sea como fuere, el espacio configurado en el interior de los templos queda indefectiblemente modificando con este tipo de pintura. Se crea una realidad diferente. Otra cuestión es, tarea a veces no sencilla, determinar que la pintura aplicada sobre paredes y bóvedas de un edificio tenga una función figurativo-narrativa o se entienda como mera decoración.

La luz es el otro protagonista a tener en cuenta. Sin la relación y juego de la misma con los colores aplicados sobre los paramentos en la arquitectura sería imposible el entender el papel de la pintura mural, mucho menos el significado último de la arquitectura que los alberga. Acompaña, y potencia, el uso de la luz al carácter monumental de la pintura mural. Carácter que es inherente a la técnica y que funciona a modo de amplificador de lo representado en ella. Es por ello que la humildad de los materiales utilizados en la construcción de las paredes de los edificios queda en un segundo plano y, amparándose en el referido carácter monumental, pasa a ser protagonista visual solo y exclusivamente lo mostrado por el artista.

Del siglo XIII al siglo XVIII los pintores murales ocupan, junto con escultores y retableros, los espacios de las iglesias y ermitas. Sus oficios se ponen al servicio de la arquitectura combinándose con ella. Se busca la obra total, la obra completa. En esa unión de las artes la pintura tiene una función muy clara. En concreto la pintura mural tendrá por objeto impactar en el ánimo del espectador queriendo fijar en su memoria hechos acontecidos o personajes de relevancia. En nuestro caso **hechos y personajes relacionados con el Antiguo y el Nuevo Testamento.**

Al hilo de lo expuesto anteriormente hemos de poner de manifiesto que la pintura mural realizada entre los siglos XIII al XVIII en la provincia de Ciudad Real, con evidente carácter religioso, es medio para la transmisión de ideas y narración de

hechos. En este caso **ideas y hechos relacionados con el ámbito cristiano-católico debido a las circunstancias histórico- políticas del espacio geográfico abordado** con nuestro estudio.

Hoy vivimos una inflación de imágenes. No fue así en las centurias tratadas en nuestro trabajo. Podemos imaginar la impresión que los programas iconográficos de las pinturas murales de los templos provocaban en los fieles analfabetos. Sensaciones experimentadas dentro del espacio místico de una iglesia que no podemos comprenderlo desde nuestra perspectiva de ciudadano del siglo XXI⁴⁷³.

X.1. Aspectos histórico- geográficos

Para entender el desarrollo de la iconografía empleada en las pinturas murales objeto de nuestro estudio empezaremos situándonos en la época del emperador romano Constantino. Mediante el edicto de Milán (313 d.C.) se legaliza la religión cristiana que hasta entonces había estado proscrita en el Imperio. A partir de este momento se produce una **mimetización de la iconografía cristiana mediante la incorporación de elementos de la iconografía oficial del Imperio a sus representaciones**. En lo fundamental, **la connotación triunfalista del lenguaje iconográfico de Roma es asumida por las imágenes de la religión cristiana**.

Los casos de pintura mural analizados en nuestro estudio son herederos de la tradición iconográfica dominante en la Iglesia latina occidental tras la escisión del Imperio romano. Ya en las paredes de los santuarios latinos se rememoraban acontecimientos evangélicos, acompañándolos de **inscripciones llamadas *tituli* que servían de exégesis de las escenas representadas**. En el Imperio Carolingio (entre los siglos VIII al XI) estas representaciones, de marcado carácter didáctico, gozaron de un gran desarrollo; con esta característica se construyeron grandes basílicas cuyos paramentos interiores aparecen cubiertos de pinturas murales⁴⁷⁴.

⁴⁷³ Desde Plinio el Viejo tenemos referencia del impacto de las imágenes en los individuos. Véase: PLINIO EL VIEJO. *Textos de Historia del Arte* (edición de M. Tarrego).Ed. Visor, Madrid 1987.

⁴⁷⁴ MUÑOZ CORVALÁN L. y RUIZ LLAMAS, G. "El arte de enseñar a través del arte: el valor didáctico de las imágenes románicas" en *Educatio*, nº 20-21. Universidad de Murcia, Diciembre 2003 (p. 232)

A finales del período carolingio, en el Sínodo de Arrás (1025), se dictamina que “los hombres iletrados pueden contemplar en las líneas del cuadro lo que no pueden aprender a través de la palabra escrita”. Es un espaldarazo más a la representación pictórica sobre las paredes de los templos cristianos, pintura que para Honorio de Autun, en *De gemma animae*, expone que “...se hace por tres razones: primero porque es la literatura de los laicos; segundo para adornar la casa con su belleza; tercero para atraer a la vida la memoria de los antepasados”⁴⁷⁵.

Finaliza el siglo XII y el triunfo de la **pintura mural** está asegurado como **herramienta de expansión de los ideales y principios del cristianismo**. Podemos afirmar que en el **siglo XIII y XIV la pintura mural es utilizada por la jerarquía dominante, en nuestro caso por las órdenes militares con implantación en la provincia de Ciudad Real, como medio de propagación del cristianismo**. La técnica mural jugó un papel importante en el proceso de Reconquista español y fue usada por las órdenes militares como herramienta catequizadora y de estética diferenciada frente al mundo árabe.

Ejemplo de ello lo encontramos en la iglesia de **Nuestra Señora de las Angustias en Arenas de San Juan**. Sus pinturas murales románicas, actualmente consideradas las más meridionales de Europa, tuvieron que cumplir en el **siglo XIII y XIV una función tanto estética como doctrinal**. En lo estético disimulando la pobreza de los materiales utilizados en la construcción del templo y, en lo doctrinal, como propagadoras de los hechos y creencias fundamentales del cristianismo. Función esta última que, junto con la de salvaguardar de la amenaza árabe los territorios conquistados, tenían las órdenes militares por encargo de la corona. Órdenes militares que a la sazón funcionarían a modo de donantes de las pinturas y guardianes de la correcta aplicación de los programas iconográficos en las mismas.

En tierras de Castilla la difusión de la **pintura llamada hispano-flamenca** fue muy importante, alcanza un gran desarrollo en el siglo XV gracias a la protección de Isabel la Católica. Domina en ella el dramatismo y la expresividad. El estilo es de

⁴⁷⁵ TATARKIEWICZ W. Historia de la estética II. La estética medieval. Ed. Akal, Madrid 2007 (p. 112).

gran naturalidad. Los personajes se sitúan frecuentemente de manera frontal al espectador y con la naturaleza siempre presente en las obras. En este punto ponemos como ejemplo en nuestro estudio a la **iglesia parroquial de Santiago Apóstol en Carrión de Calatrava**. Contemplamos en sus murales figuras y composiciones donde domina la expresividad en los rostros de los personajes además de observar en sus programas iconográficos constantes referencias a motivos y elementos sacados de la Naturaleza.

Con la muerte de los Reyes Católicos y posterior subida al trono de Carlos I se producirán cambios en lo que se refiere a la producción artística. Las nuevas corrientes tendrán, como no, su reflejo en el territorio de la provincia de Ciudad Real. Tras hacerse patente en el siglo XV y XVI la división del mundo cristiano en protestantes y católicos estos últimos, a partir de **los acuerdos tomados en el Concilio de Trento, aspiran a transformar en objeto artístico el ritual eclesiástico**. Ello dará origen a una iconografía pictórica que complementa al rito y, apoyándose en convencionalismos, se hiciera comprensible para los creyentes. A excepción hecha de las obras destinadas a la Corte **la temática religiosa será la gran protagonista en este período**. Destaca en la pintura mural, con mucho, el tratamiento del hecho religioso frente a otras posibles temáticas.

Una vez fallecido Felipe II el ambiente en la Corte va a cambiar. La ostentación y el nuevo **estilo de vida, mucho más lúdico y festivo**, se incorporan al **reinado de Felipe III y continuará con Felipe IV**. La seriedad, austeridad y gravedad que impregnaban el reinado de Felipe II van a desaparecer y esto va a reflejarse en la producción artística. Este hecho podemos observarlo no sólo en la Corte sino también en provincias como la de Ciudad Real. Citaremos como **ejemplo** en este punto la **iglesia de San Agustín en Almagro**. **El colorido, el movimiento y el uso de la luz en su programa iconográfico se alejan de la seriedad, el orden iconográfico y la paleta de colores poco contrastados de épocas anteriores**.

Llegados a este punto añadiremos que **la cercanía a Andalucía debió también influir en la pintura mural de la provincia de Ciudad Real**. El cromatismo y las composiciones que, mayormente, encontramos en la pintura barroca andaluza están presentes también en algunos casos de nuestro estudio.

Pinturas murales ejecutadas con colores vivos y composiciones dinámicas. Estas características las diferenciaban, en muchos casos, de la seriedad cromática y parquedad compositiva de otras pinturas coetáneas en otros territorios de Castilla.

También se aprecia la influencia en nuestro estudio de pinturas murales localizada fuera de la provincia de Ciudad Real. No podemos pasar por alto las **vías reales** que atravesaban la provincia de Ciudad Real camino de Andalucía y Levante. **Caminos reales que funcionarían como auténticas autopistas de intercambio de ideas en diferentes aspectos de la vida diaria y, como no, también en lo artístico.** La cúpula de la cartuja de Granada, pongamos como ejemplo, presenta evidentes similitudes con la obra en San Agustín en Almagro atendiendo a su disposición iconográfica, tema representado, dibujo y a su paleta de colores; la Iglesia de la Merced, en Ciudad Real capital, se edifica inspirándose en la arquitectura de la Sevilla del siglo XVIII; la temática del Vía Crucis representada en la Iglesia parroquial de San Juan Bautista en Chillón tiene su reflejo en vecinas localidades cordobesas...

X.2. Aspectos iconográficos e iconológicos

El hecho cristiano- católico siempre ha buscado un lenguaje visual eficaz con el que deleitar, persuadir o conmover⁴⁷⁶. Si pudiéramos hacer un resumen, este lenguaje se nutriría básicamente de una **iconográfica al servicio de las ideas de Dios, Cielo, Infierno y Purgatorio** como fundamentales.

Centrándonos en el siglo XVIII, según Morán Turina y Portús Pérez⁴⁷⁷, la percepción de la obra de arte se entendería como un acto intelectual complejo que requería capacidad de juicio y discernimiento. Esta capacidad estaría reservada a esa pequeña “élite” capaz de franquear esa sutil, pero importante, línea entre “ver” y “mirar”. De cualquier manera la Iglesia interviene con la Contrarreforma queriendo,

⁴⁷⁶ WEISBACH, W.. *El Barroco, arte de la contrarreforma*, traducción de E. Lafuente. Espasa Calpe, Madrid 1942.

⁴⁷⁷ MORÁN TURINA, M. y PORTÚS PÉREZ, J. *La Pintura y su público en la España de Velázquez*. Ed. Istmo, Madrid 1997 (p. 55)

ante todo, buscar un lenguaje eficaz con el que deleitar, persuadir y conmover⁴⁷⁸

André Grabar afirma en su libro *Las vías de la creación en la iconografía cristiana* (1988) que “Durante la Edad Media, la iconografía cristiana fue un apreciado medio de expresar las cosas de la fe, un medio al que constantemente se recurría y que intervenía, a menudo de modo importante, en la vida de las gentes. No resulta exagerado decir que **durante la Edad Media la enseñanza de la religión se llevó a cabo de forma audiovisual**”⁴⁷⁹. Ejemplo de ello lo encontramos en **la iglesia de la Asunción de Arenas de San Juan** en la que, a buen seguro, **los artistas pensaban mucho más en la enseñanza de la tradición cristiana antes que en el efecto estético de la pintura ejecutada sobre los muros.**

Los siglos XV y XVI traerán consigo la proliferación de investigaciones y nuevas traducciones de los textos bíblicos. Se incrementa el interés tanto por el Nuevo como del Antiguo Testamento. **En el siglo XV aparece la “Biblia moralizadora” (Biblia alegorizadora) y la “Biblia Pauperum” (Biblia de los pobres) en hojas sueltas.** Esta última versión era “económica” y procedía de los manuscritos guardados en las iglesias, los conventos y los monasterios. Esta circunstancia es fundamental para **entender la difusión de modelos de imagería bíblica y la repetición de motivos y escenas en los murales protagonistas de nuestro estudio que procederían principalmente de la misma.**

Ponemos como ejemplo de lo comentado en el párrafo anterior la **representación de las llamadas mujeres bíblicas en la iglesia de Nuestra Señora de los Olmos en Torre de Juan Abad y en la Iglesia de San Agustín en Almagro.** Comprobamos como coinciden los atributos con los que el artista acompaña los personajes. Además, **en el Barroco se idealizan las imágenes adaptándolas a las condiciones particulares del entorno o grupo social al que van dirigidas para hacerlas más cercanas y comprensibles.** De esta manera, y refiriéndonos a los mismos ejemplos, encontramos que la indumentaria con la que el artista ha representado las figuras no corresponde a lo que se esperaría siglos antes

⁴⁷⁸ WEISBACH, W. *Op. cit.*

⁴⁷⁹ GRABAR A. *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Alianza Editorial, Madrid 1985

de Cristo. La vestimenta es propia de la época en la que se realizaron las pinturas, en definitiva los siglos XVI y XVII. De esta forma la pintura mural se convierte en valioso testimonio de usos y costumbres aportándonos información y descubriéndonos detalles de la indumentaria femenina del Siglo de Oro ciudadrealeño.

En España, a diferencia del Norte de Europa en el siglo de la Reforma, se atendía al decreto tridentino sobre la imaginería religiosa que supuso una revolución iconográfica⁴⁸⁰. Dicha revolución se enfrentará a los principios llevados a cabo por la reforma luterana en los países del Norte de Europa y en Francia. El decreto ensalzará el papel de la Virgen en la Historia de la Salvación. Nombres de templos como La Asunción, Nuestra Señora de las Angustias, La Inmaculada y otros así lo atestiguan en el siglo XVI. Se ensalza también la labor de las mujeres protagonistas tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento. El Concilio de Trento se encarga de resucitar sus figuras, así como la de las mártires, y dictaminar cuál debe ser su representación adecuada en la pintura y la escultura. En nuestro estudio encontramos ejemplos como la imagen de Santa Cecilia en la iglesia de Santa María Magdalena de Alcubillas, las figuras de las mujeres bíblicas en la iglesia de San Agustín de Almagro y en Nuestra Señora de los Olmos en Torre de Juan Abad o la imagen de Santa Catalina en la iglesia parroquial de Tirteafuera,

Otra observación iconográfica que resaltamos en nuestro estudio es semejar la idea del Cielo con la de una orquesta o grupo musical. Se representan grupos de ángeles tañendo instrumentos en clara alusión al Cielo como ejemplo de armonía y sintonía entre los diferentes componentes de la orquesta. Como ejemplo en este punto referiremos los apartados dedicados al Santuario de la Virgen de las Virtudes en Santa Cruz de Mudela y el de la ermita de la Virgen de Peñarroya en Argamasilla de Alba. Igualmente encontramos la representación de Santos unida a la interpretación musical. Es el caso de la Iglesia de la Asunción en Alcubillas donde localizamos una singular

⁴⁸⁰ *Decreto de las imágenes* del Concilio de Trento. Sesión XXV (3 de diciembre de 1563)

representación de Santa Cecilia tocando el arpa. El objetivo sería presentar la armonía en la música como expresión iconológica de la armonía celestial.

X.3. Aspectos socio- religiosos

En el período de **Reconquista la acción colonizadora** movía cualquier acción de las huestes cristianas. Esta afirmación se hace patente en el campo artístico a la hora de utilizar pintura mural en las paredes de los edificios de carácter religioso edificados durante dicho período. **La Iglesia de Nuestra Señora de las Angustias en Arenas de San Juan, ejemplo de iglesia- frontera frente al territorio musulmán, presenta un programa iconográfico mural con vocación evangelizadora.** Los murales refieren pasajes del Antiguo y el Nuevo Testamento, con evidente función didáctica, orientados a la catequización de una población que en su mayoría no sabía leer ni escribir.

Las grandes epidemias en Europa, como la de la peste del siglo XIV, reorientarán los programas iconográficos de la pintura mural. La provincia de Ciudad Real no va a ser ajena a esta reorientación. Hacen su **aparición** pequeños espacios sagrados, **las ermitas**, no por iniciativa de las órdenes militares y los altos estamentos sociales sino **como producto de la piedad popular**. Ermitas que, además de diferir en amplitud y monumentalidad en relación a los templos parroquiales debido a su menor coste económico, serán no solo en éste sino en los siglos venideros espejo de la religiosidad popular del momento. Esta religiosidad popular buscaba el amparo o agradecer algún favor obtenido a los santos y santas a los que se les dedicaban estos pequeños templos. En este momento histórico concreto, el siglo XIV, el pueblo fiel buscaba librarse de la enfermedad y el sufrimiento derivado de la misma. **La aristocracia** no era ajena a este anhelo y apoyaba económicamente estas iniciativas apareciendo **incorporados**, como un elemento más de la composición, a los programas iconográficos de las pinturas murales. Son **las llamadas figuras de los donantes**. La pintura mural no perderá en estos casos su función estética y propagadora de hechos y creencias cristianas añadiendo el aspecto connotativo a la obra, la intención que subyace en el conjunto pictórico, más allá de lo puramente representado.

Como ejemplo en nuestro estudio de lo razonado en el párrafo anterior citaremos la **ermita de San Sebastián en La Solana**. La **advocación** viene dada por la **creencia popular del carácter protector que el santo tenía sobre la epidemia de peste** y que era la gran amenaza para la Europa del siglo XIV. Encontramos en el programa iconográfico de la ermita no una narración de hechos y personajes referidos al Antiguo y Nuevo Testamento sino una **colección, a modo de retablo horizontal, de santos y santas a los que se pediría protección**. En una población dedicada al cultivo de la tierra no es casual, a nuestro entender, que sobre la puerta de entrada a la ermita aparezca representada la figura de San Benito protector del campesinado según la tradición.

En el gótico, **el laico devoto demandaba el conocer** más de lo que en los evangelios se narra sobre el martirio y la muerte de Cristo. Este deseo de conocimiento intentaba ser satisfecho por los pintores murales, éstos se afanaban en desarrollar programas iconográficos que colmaran esta ansia de conocimientos. Para ello **se añadían detalles apócrifos en los programas iconográficos o simplemente fruto de la imaginación del artista**. Existe una **necesidad de crear nuevos modelos visuales**. Es el caso del **Vía Crucis** que encontramos sobre el muro **de la Iglesia de San Juan Bautista en Chillón**. Aunque muy reconstruidas, podemos ver como el artista en las pinturas intenta representar con todo lujo de detalles los momentos más sobresalientes de la Pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo.

En el Barroco **el retablo es el símbolo palpable y asequible en el que se materializan los objetivos perseguidos por el Concilio de Trento**. Buscamos en esta afirmación el que, incluso en los templos de poblaciones sin recursos económicos, los artistas murales representan este **motivo sobre las paredes de los mismos; es lo que se conoce como “retablo ficticio”**. Para Martín González⁴⁸¹ el retablo ha supuesto un papel fundamental en el acto de la plegaria y el recogimiento espiritual del fiel. El retablo se muestra como un libro abierto que los fieles pueden recorrer con la vista y acompañar con la meditación lo representado en él.

⁴⁸¹ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *La escultura barroca en España (1600- 1770)*. Ed. Cátedra, Madrid 1983

Retablos ficticios en nuestro estudio encontramos en la **iglesia del convento de Santo Domingo en Villanueva de los Infantes**. La pintura aplicada sobre la pared permitía disminuir el coste económico que supondría la compra de madera, el trabajo de carpintería y el policromado además de la posible contratación de imagineros. La provincia de Ciudad Real no era ajena a la penuria económica que asolaba España en el siglo XVII. La aristocracia, sin embargo, quería mantener las apariencias de su estatus. El **abaratamiento de costes**, que suponía frente al retablo tradicional este tipo de representaciones, sería sin duda una buena razón para proyectar retablos ficticios sobre las paredes de los templos provinciales. Se posibilitaba así el que la aristocracia local pudiera seguir sufragando estas manifestaciones artísticas sin un quebranto económico excesivo.

En otro orden de cosas recordaremos que en los **siglos XVI y XVII** la **arquitectura religiosa** se concibe como un **espacio sagrado monumental, ricamente ataviado, escenario perfecto para la exaltación de los dogmas cristianos**. Este principio fue la base para la construcción de templos religiosos hasta bien entrado el siglo XVIII. En nuestro estudio quizás los ejemplos más destacados de ello los encontremos en las **iglesias de San Agustín en Almagro, la ermita de las Virtudes en Santa Cruz de Mudela o la capilla de Jesús Rescatado de la iglesia de los Padres Trinitarios en Valdepeñas**.

El templo, así concebido, tendrá como objeto servir a una sociedad evidentemente marcada por una mentalidad en la que lo sagrado forma parte de la vida cotidiana. El templo es la “Nueva Jerusalén celeste”, residencia del Santo Sacramento, exaltado tras el concilio de Trento. Todos los fieles deben participar en su cuidado y decoro consiguiendo que la Iglesia sea la casa más noble y rica de la localidad.

“...La Iglesia es Palacio del Rey Eterno; es la Corte de los Ángeles, su cielo y su domicilio abreviado en el pequeño espacio de un Templo; donde los fieles habían de estar pasmados emulando el silencio y modestia de los ángeles...”. “...Cualquier Iglesia donde se

*aposenta el Rey Eterno sacramentado es su casa y es su Palacio real, porque en ella da sus audiencias este gran Rey...*⁴⁸²

X.4. Otras Influencias detectadas

La difusión y desarrollo de determinados motivos o programas iconográficos puede ser causada por la influencia directa de un personaje, la propaganda de los miembros de la orden militar, un determinado Santo que se pone de moda por razones varias, la expansión o predominio de una institución, el florecimiento de los monasterios de una orden religiosa concreta...

A partir del siglo XVI, especialmente, la provincia de Ciudad Real se llena de **iglesias, conventos y hospitales fundados de manera privada o por iniciativa de distintas órdenes religiosas**. Dichos edificios **se decoran con pinturas murales**, quizás las de factura más sobresaliente de todo el período estudiado en nuestro trabajo, integradas en los edificios. Este hecho es en numerosas ocasiones el resultado de la lucha por la supremacía de ciertas familias aristócratas locales, en otras se pone de manifiesto el poder económico que una burguesía incipiente ponía al servicio y propagación de la Fe católica. Como ejemplo en nuestro trabajo citaremos la **iglesia de San Agustín en Almagro** cuya construcción supuso **peleas tanto de orden religioso, entre jesuitas y agustinos, como la lucha en su momento por la supremacía entre clanes familiares de la localidad**.

Nos referiremos ahora a las pinturas murales realizadas en el **Palacio del Viso del Marqués**. Éstas introducen, a partir del siglo XVI, un **cambio en la temática de la obra mural de la provincia de Ciudad Real**. En el Viso se lleva a cabo, por orden del Marqués de Santa Cruz, un programa iconográfico mural distinto frente a obras coetáneas en su entorno. Hasta este momento lo fundamental de la obra mural era el tratamiento del hecho religioso acompañado, eso sí, de sus elementos ornamentales correspondientes. Los murales del Palacio del Viso tienen como tema principal el ensalzar la figura de un personaje, D. Álvaro de Bazán, y de su linaje.

⁴⁸² MOLINA CHAMIZO, P. *Iglesias Parroquiales del Campo de Montiel*. 1243-1515. BAM (p. 199)

Aunque no por el tema tratado, en lo fundamental, a buen seguro los murales del Palacio influyeron en la elaboración de obras murales posteriores siendo puerta de entrada de influencias foráneas. Influencia principalmente italianizante ejercida por personas que trabajaron en el Viso. Citaremos los ejemplos de Colonna y Mitelli o el de los hermanos Peroli, artistas que participaron en la proyección y decoración del Palacio del Viso y que por otra parte trabajaban y eran del gusto de la Corte en el siglo XVI.

Como en el caso de Viso del Marqués encontramos personas que a título individual aportaban los recursos necesarios para la edificación de un templo o ejecución de una obra artística. Los fieles que accedían a las iglesias podían identificar al **promotor o promotores, los mecenas** de la construcción, mediante las **insignias y emblemas nobiliarios** colocados en las claves de los arcos, pechinas de las bóvedas y jambas de las puertas principales de acceso. En nuestro estudio destacaremos como ejemplo de ello las **pechinas del crucero en la iglesia de Nuestra Señora de la Merced en Ciudad Real** capital así como los **escudos** pintados sobre las paredes **de la iglesia de Santo Domingo en Villanueva de los Infantes**. En la pintura, ya lo hemos referido, estos personajes aparecen normalmente retratados, incorporados como un elemento más al programa iconográfico. Recordaremos aquí de nuevo, a modo de ejemplo de esto último, las pinturas de la **Ermita de San Sebastián en La Solana**.

X.5. Dificultades encontradas

No son pocas las dificultades con las que un investigador se encuentra a la hora de elaborar un trabajo con características similares a las del presente. En primer lugar, en nuestro caso, haremos referencia a la destrucción de documentación fundamental para su redacción. La mayoría de los archivos parroquiales, así como otros documentos que pudieran arrojar luz acerca de las obras estudiadas en el texto, están extraviados o destruidos. Los datos históricos y las menciones a los artistas que intervienen en la ejecución de las obras son, en muchos casos, imposibles de recuperar o las conocemos por referencias indirectas.

La ausencia de documentos u otras pistas nos lleva a considerar el anonimato

de las obras en la gran mayoría de los casos de pintura mural analizados. La inexistencia de documentación se puede deber a muchas causas. Una primera explicación habría que buscarla en que en no pocas ocasiones los mismos albañiles serían también los pintores encargándose de decorar los muros del edificio en construcción. En el caso de la iglesia de Nuestra Señora de las Angustias, en Arenas de San Juan, las personas encargadas de levantar el templo serían a un tiempo arquitectos, albañiles y pintores sin ningún interés por dejar constancia escrita de lo realizado ni de quién lo ejecutó.

Otra razón habría que buscarla en la sucesión de guerras y enfrentamientos acaecidos en el territorio de la actual provincia de Ciudad Real. Ninguno de esos enfrentamientos tan cercano y destructivo como la Guerra Civil española. Muchos documentos en fundaciones conventuales y archivos parroquiales, que ilustrarían el origen e intenciones del artista mural en su momento, fueron destruidos durante la contienda. Este hecho se agrava, aún más si cabe, si pensamos que la bibliografía específica es escasa y los datos hay que buscarlos, en ocasiones, leyendo entre líneas.

También hemos encontrado dificultades de tipo administrativo- burocrático a la hora de realizar nuestra labor indagatoria. Destacaremos tanto la falta de permisos, para acceder a un lugar concreto o para tomar imágenes del mismo, como la desconfianza del uso que del material obtenido pudiéramos hacer en un futuro. Hemos tenido que recurrir a las relaciones personales, confiando en la buena disposición y voluntad de instituciones y personas concretas, para superar en no pocas ocasiones esta barrera.

Concluimos, pues, afirmando que el conocimiento del desarrollo social, económico y artístico de un lugar va ligado al conocimiento de los objetos artísticos producidos en el mismo. En la provincia de Ciudad Real, más concretamente, el análisis de la pintura mural de carácter religioso localizada y datada entre los siglos XIII al XVIII nos permite complementar y ofrecer una imagen más objetiva y cercana de su identidad y devenir histórico.

XI. FUTURAS INVESTIGACIONES ABIERTAS

Tenemos que hacer mención en este apartado a la existencia de más casos de pintura mural de carácter religioso en la provincia de Ciudad Real. Casos que sin duda enriquecerían nuestro estudio abriendo nuevas vías de investigación en el futuro.

Nos estamos refiriendo a las pinturas murales que podemos contemplar en espacios tales como el Santuario de la Virgen de las Nieves y la ermita de San Cosme y San Damián en Bolaños de Calatrava, el programa iconográfico expuesto en la ermita del Cristo de la humillación en Moral de Calatrava así como en la iglesia parroquial de San Andrés en esta misma localidad, los vestigios conservados en la iglesia del Sacro Convento de Calatrava la Nueva en la localidad de Aldea del Rey, los restos descubiertos a escasos kilómetros de la capital provincial en la llamada Casa del Obispo en Miguelturra, las pinturas del comulgatorio del convento de clausura de carmelitas descalzas de Malagón, las localizadas en el convento de clausura de monjas conocido como “el de las terreras” en la capital provincial, el programa desarrollado en la cúpula y Camarín del Santuario de Nuestra Señora de la Cabeza en Torrenueva o, para terminar, del último hallazgo hecho por un equipo

de restauradores en la iglesia parroquial de Torralba de Calatrava.

Casos todos ellos producto del empeño por descubrir y conservar el patrimonio artístico provincial. Casos que en su conjunto deben poner en valor, con la ayuda tanto de entidades públicas como privadas, el vasto patrimonio pictórico mural provincial; más concretamente el relativo a la pintura mural de carácter religioso que la provincia de Ciudad Real posee. Patrimonio que, seguro, continuará saliendo a la luz a medida que el interés por conocer y profundizar en el estudio del desarrollo social y económico de la provincia se mantenga. Interés e investigaciones elaboradas no solo por instituciones de carácter público o privado sino también por personas individuales, como que el que humildemente se presenta, buscando el conocimiento tanto de la historia como del desarrollo social y económico de la provincia de Ciudad Real. Historia y desarrollo social y económico reflejado en las obras de pintura mural que, con un marcado carácter religioso tanto por el espacio arquitectónico donde se localizan como por la temática que muestran, se ejecutaron entre los siglos XIII al XVIII.

XII. BIBLIOGRAFÍA

AGÜERA ROS, J. C. *“Retablos ficticios de pintura mural, una modalidad artística a revalorizar y conservar”* en XI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales: noviembre 2006. Tomo II. Diputación provincial de Castellón. Castellón, 1996

ALONSO MARTÍN, M. L. y BARRERO G ARCÍA, A.M. *Textos de derecho local español en la Edad Media. Catálogo de fueros y costumbres municipales.* CSIC Instituto de Ciencias Jurídicas. Madrid, 1989

ÁLVAREZ GARCÍA, H. J, BENITEZ DE LUGO, L. Y MOLINA CHAMIZO, P. *La fortaleza de Peñarroya. Historia, Arte y Arqueología de un Castillo Santuario.* Ed. Asociación Alto Guadiana. Ciudad Real, 2007

AMADOR DE LOS RÍOS, J. *“El estilo mudéjar en arquitectura”* discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1859

ARCHIVO CENTRAL DEL INSTITUTO PARA LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO HISTÓRICO. Exp. 049.061

ARCHIVO HISTÓRICO DE TOLEDO. Legajos 54010 y 54011

ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL. Legajo 14931

ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL. Sección Clero, legajo 1867

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE CIUDAD REAL (A. H. P. C. R.), Caja 621, folios 569 rº y 605 vº

BALDINI, U. *Teoría del restauro y unidad de metodología.* Traducido al español por Marta Mozzillo. Ed. Nerea- Nardini. Fiesole (Florenia) 1997

BALDOCK, J. *El simbolismo cristiano.* Ed. Edaf. Madrid, 1992

BARBERO ENCINAS, J. C. “*Las técnicas medievales de la Pintura Mural: Algunas cuestiones sobre terminología y concepto*” en *Pátina*, época II. Nº 12. Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Madrid, 2003

BARQUERO GOÑIZ, C. *La Repoblación Hospitalaria en la Corona de Castilla (siglos XII al XVI).* Disponible en <http://institucional.us.es/revistas/historia/24/03%20barquero%20goni.pdf>.

BARRANQUERO CONTENTO, J. J. *Conventos de la provincia de Ciudad Real.* Diputación provincial de Ciudad Real. Ciudad Real, 2003

BARRANQUERO CONTENTO, J. J. *Pintura mural religiosa en la provincia de Ciudad Real: de la Edad media al Siglo XIX.* Diputación provincial de Ciudad Real. Ciudad Real, 2010

BELDAD CORRAL, J. “*La orden mercedaria en La Mancha, las congregaciones religiosas descalzas de Argamasilla de Alba, Ciudad Real, Herencia y Miguelturra*”

entre los siglos XVII y XVIII". Separata de la revista Estudios. nº 227. Madrid, 1994

BENITO RUANO, E. *"La España gótica. Castilla La Mancha: Cuenca, Ciudad Real y Albacete. El marco histórico"* Vol. 12 Coord. Aurea de la Morena. Ed. Encuentro. Madrid, 1997

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO
Madrid, 1915

BORDINI, S. *Materia e imagen*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1995

BORNAY, E. *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*. Ensayos de Arte Cátedra. Madrid, 1998

BOSCH GIMPERA, P. *"Cuadernos de estudio"* en Serie Historia Universal, Historia de Oriente Vol. 1. Ed. Sucesores de J. Gili S.A. Barcelona, 1927

BOSCH GIMPERA, P. *"Los Iberos"* en Cuadernos de la Historia de España. Ed. Iberlibro. Madrid, 1927

BROWN, J. *La Edad de Oro de la Pintura española*. Madrid 1991

BRUQUETAS GALÁN, R. *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*. Fundación de apoyo a la historia del arte hispano. Madrid, 2002

CANALES HIDALGO, J. A. *Pintura mural y publicidad exterior: de la dimensión estética a la dimensión pública*. Tesis doctoral presentada ante el departamento de pintura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad San Carlos de Valencia. Valencia, 2006

CARAM, Sor Lucía. *"Nombres"* en La Verdad, revista del Seminario diocesano de la Iglesia en Navarra, Año LXXIII, nº 3533. Arzobispado de Pamplona. Pamplona, 2004.

CARBONELL ESTELLER, E. *La Pintura Mural Románica*. Els Llibres de la Frontera
Barcelona, 1984

CARDUCHO, V. *Diálogos de la Pintura*. Ed. Turner. Madrid, 1979

CEÁN BERMÚDEZ, J.A. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Ceán Bermudez. Madrid, 1800

CENNINI, C. *El libro del Arte*; título original: *Il Libro dell'arte*. Traducido del italiano por Fernando Olmeda Latorre. Ed. Akal. Madrid, 1988

CIRLOT, J. E. *Diccionario de Símbolos*. Ed. Labor. Barcelona, 1995

CORTÉS PEÑA, A. L.- *La política religiosa de Carlos III y las órdenes mendicantes*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Granada. Granada, 1989

CHAPARRO CONTRERAS, C. *La historia de Infantes en migajas, un espacio para la microhistoria e historia local de Villanueva de los Infantes*. Recurso en línea disponible en <https://migajasdehistorialocal.wordpress.com/tag/arte-cristiano>.

CHRISTIE, Y. *El Mundo cristiano (siglos III al XI)*. Historia ilustrada de las formas artísticas. Alianza Editorial. Madrid, 1987

DÍEZ DE BALDEÓN, C. *La provincia de Ciudad Real III, Arte y Cultura*. Ed. Excma. Diputación provincial de Ciudad Real. Ciudad Real, 1992

DOMÉNECH CARBÓ, M. T. , YUSÁ MARCO D. J. *Aspectos físico-químicos de la pintura mural y su limpieza*. Uniuersidad Politécnica de Valencia. Valencia, 2006

DOERNER, M. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Ed. Reverté (6ª ed.). Barcelona 2005

DOTOR MUNICIO, A. “El castillo de Peñarroya en la provincia de Ciudad Real, bastión de la orden de San Juan de Jerusalén” en Cuadernos de Estudios Manchegos, época II, nº1. Instituto de Estudios Manchegos. Ciudad Real, 1970

- EIBNER, A..** *Entwicklung und Werkstoffe der Wandmalerei vom Altertum bis zur Neuzeit*, (*Estudio sobre métodos y materiales para murales en todas las épocas*). Heller. Munich, 1992
- ESCOHOTADO IBOR, M^a T. y otros** “*Restauración y conservación de las pinturas murales de la Capilla de Santa Teresa de la Iglesia Parroquial de San José. Madrid*” en IX Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales: Sevilla. Coord. Francisco Arquillo Torres. Sevilla, 1992
- ESCUDERO BUENDÍA, F. J.** *La Iglesia de Santa Catalina de La Solana (s. XII- XV): orígenes de la villa*. Ed. Soubret. Tomelloso (Ciudad Real), 2003
- ESTEBAN LORENTE, J. E.** *Tratado de iconografía*. Ed. Istmo. Madrid, 1994
- FATÁS, G.** *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*. Ed. Alianza editorial. Madrid, 1993
- FERRANDO ROIG, J.** *Iconografía de los Santos*. Ed. Omega S.A. Barcelona, 1950
- FERRER MORALES, A.** *La pintura mural: su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas*. Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla. Sevilla, 1995
- G. GUTIÉRREZ, F.** “*Pinturas murales en las tumbas primitivas de Japón*” en Boletín de la Asociación Española de Orientalistas. Año 9 (pp. 125- 130). Universidad Autónoma de Madrid. Madrid, 1973
- GÁRATE ROJAS, I.** *Arte de la cal*. Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Ed. Munillaleria. Madrid, 2002
- GARCÍA GARCÍA M.** *La Limpia Concepción de Calasparra. Historia de un convento mercedario descalzo*. Ayuntamiento de Calasparra. Murcia, 2004

GARCÍA GAYO, E. *Propuesta de restauración de las pinturas murales de Nuestra Señora de las Virtudes. Santa Cruz de Mudela.* Diputación Provincial de Ciudad Real. Ciudad Real, 1992

GARCÍA MARCO, M. L. (Coord.) *Informe acerca de la datación de la pintura mural de la casa consistorial del ayuntamiento de Villanueva de los Infantes (Ciudad Real).* Madrid, 1994.

GARCÍA PÁRAMO, A. “Elementos influyentes en la generación y difusión de motivos iconográficos: un ejemplo castellano” en Cuadernos de Arte e Iconografía, Tomo II, nº 3. Coord. José María Pita Andrade. Fundación universitaria española. Madrid, 1989.

GARCÍA-FRÍAS CHECA C. “La Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial: Un lugar de permanente alabanza a Dios” en Cuadernos de Restauración de Iberdrola XIV. Fundación Iberdrola. Madrid, 1993

GARRIDO, M. C. “Algunas consideraciones sobre la técnica de las Pinturas Negras de Goya” en Noticias del Prado Boletín del Real Patronato del Museo del Prado. Vol. 5, Nº. 13. Madrid, 1984

GELABERT, M. O.P. y MILAGRO, J. M. O.P. *Santo Domingo de Guzmán visto por sus contemporáneos.* Biblioteca de autores cristianos. Madrid, 1947

GESTOSO y PÉREZ, J. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive.* Tomo I, cap. IV, XLVII. Sevilla, 1909

GONZÁLEZ GARCÍA, M. A. “El grabado en los libros litúrgicos de uso en España en los siglos XVI- XVIII y su influencia en la pintura y escultura” en Cuadernos de Arte e Iconografía. Tomo IV, nº 7 Coord. José Manuel Pita Andrade. Fundación Universitaria española. Madrid, 1991

GRABAR A. *Las vías de la creación en la iconografía cristiana.* Alianza Editorial, Madrid 1985

- GUENON, R.** *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Ed. Eudeba. Buenos Aires, 1988
- GUERRERO VENTAS, P.** *El gran priorato de la orden de San Juan en la Mancha*. Ed. Rialp. Toledo, 1969
- GUTIÉRREZ BAÑOS F.** “Nota sobre las pinturas murales de la Iglesia Parroquial de Arenas de San Juan” (Ciudad Real) en *Anales de Historia del Arte*, Nº 16, Año 2006. Servicio de publicaciones de la UCM. Madrid, 1989
- HERRERA MALDONADO, E.** “Arte, poder y religión. La capilla de Nuestro Padre Jesús Rescatado en el convento trinitario de Valdepeñas”. Centro de Estudios de Castilla La Mancha. Recurso en línea disponible en http://biblioteca2.uclm.es/biblioteca/ceclm/ARTREVISTAS/cem/cuader22_herrerapoder.pdf
- HERRERA MALDONADO, E.** “El Barroco” en *La provincia de Ciudad Real III. Arte y Cultura*. Excma. Diputación provincial de Ciudad Real. Albacete, 1992
- HERRERA MALDONADO, E.** “La ermita de San Juan en Almagro” en *Cuadernos de Estudios Manchegos*, época II, nº 8. Instituto de Estudios Manchegos. Ciudad Real, 1978
- HERRERA MALDONADO, E.** *La provincia de Ciudad Real III, Arte y Cultura*. Ed. Excma. Diputación provincial de Ciudad Real. Ciudad Real 1992
- HERRERA MALDONADO, E.** *La Provincia de Ciudad Real III, Arte y Cultura*, Diputación Provincial de Ciudad Real. Ciudad Real, 1993
- HERVÁS Y BUENDÍA,** *Diccionario Histórico Geográfico Diccionario histórico, geográfico, biográfico y bibliográfico de la provincia de Ciudad Real*, Vol. I. Excma. Diputación de Ciudad Real. Ciudad Real, 2002
- HERVÁS Y BUENDÍA, I.** *Diccionario histórico geográfico, biográfico y bibliográfico de la provincia de Ciudad Real*. Ciudad Real 1914

HOSTA, J. de. *“Crónica de la provincia de Ciudad Real”* en Crónica General de España. Ed. Aquiles Ronchi (imp. De La Ibero). Madrid, 1865

IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M. *Fernando Yáñez de Almedina: la incógnita de Yáñez.* Excma. Diputación de Cuenca. Cuenca, 1999

IPHE Archivo Central, nº exp. 049.061

JIMÉNEZ de GREGORIO, F. *“Las relaciones de Felipe II. Una fuente para el conocimiento de algunos pueblos, hoy en la provincia de Ciudad Real, en el siglo XVI”.* Disponible en:
<http://biblioteca2.uclm.es/biblioteca/CECLM/ARTREVISTAS/CEM/CEM06Jimenez.pdf>

JIMÉNEZ BALLESTA, J. *Alcubillas. Una Villa del Campo de Montiel.* Ayuntamiento de Alcubillas 1990

KAMAT, K. L. *Prehistoric rocks paintings of Bhimabetaka,* (Pinturas prehistóricas sobre roca en Bhimabetaka). Disponible en: <http://www.kamat.com/kalranga/rockpain/betaka.htm>

KLUCHERT, E. *“La Pintura gótica. Pintura sobre tabla, pintura mural e iluminación de libros”* en El Gótico: Arquitectura, escultura, pintura. Edición de Rolf Toman. Ed. Könemann. Colonia, 1998

MACARRÓN de MIGUEL, A: *Historia de la conservación y la restauración. Desde la Antigüedad hasta el siglo XX* (3ª ed). Ed. Tecnos. Madrid, 2013

MADRID y MEDINA, A. *Valdepeñas.* Ed. Instituto de Estudios Manchegos (Consejo Superior de Investigaciones Científicas). Ciudad Real, 1981

MADRID y MEDINA, A. *“Valdepeñas en la época de los Reyes Católicos. La ciudad”* en Espacio, Tiempo y Forma. Serie IV. Historia Moderna, vol. IV. UNED. Madrid, 1991

MALE, E. *El Gótico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes.* Ed. Encuentro. Madrid, 1986

MALTESE C. *Las técnicas artísticas.* Manuales de Arte Cátedra. Madrid, 1997

MARÍAS, F. *“Memoria, correspondencia e integración de las artes en la Edad Media del Humanismo” (siglos XVI- XVIII)* en XIV Congreso nacional de Historia del Arte. Coord. Isidoro Coloma Martín y Juan Antonio Sánchez López. MECD, Dirección de Cooperación y Comunicación Cultural. Málaga, 2003

MARQUES, L. *“Una paradoja sobre las relaciones entre Italia y España en el Renacimiento y la hipótesis de un modelo español”* en *El modelo italiano en las artes plásticas de la península ibérica durante el Renacimiento.* Secretariado de publicaciones e intercambio editorial de la Universidad de Valladolid. Valladolid, 2004

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *La escultura barroca en España (1600- 1770).* Ed. Cátedra. Madrid, 1983

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *“Acerca del trampantojo en España”* en Cuadernos de Arte e Iconografía. Tomo I, nº 1. Coord. José Manuel Pita Andrade. Fundación universitaria española. Madrid, 1988

MAYER, R. *Materiales y Técnicas del Arte* (2ª ed. esp). Hermann Blume. Barcelona, 1993

MENÉNDEZ PIDAL, R. *Manual de Gramática histórica española* (15ª ed.). Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1977

MICHEL, P. H. *El Románico. Estilos y tendencias en el Arte Occidental.* Ed. Guastavo Gili. Barcelona, 1969

MIRA, J. F. *San Vicente Ferrer. Vida y leyenda de un predicador.* Ed. Bromera. Bromera, 2002

MOLINA CHAMIZO, P. *La fortaleza de Peñarroya (Argamasilla de Alba, Ciudad Real). Historia, arte y arqueología de un castillo-santuario.* Ed. Anthropos. Valdepeñas, 2007

MOLINA CHAMIZO, P. *Iglesias parroquiales del Campo de Montiel (1243- 1515).* Excma. Diputación provincial de Ciudad Real. Biblioteca de Autores Manchegos. Ciudad Real, 1994

MOLINA CHAMIZO, P. *De la fortaleza al Templo, Arquitectura religiosa de la orden de Santiago en Ciudad Real (ss. XV-XVIII),* Vol II. Biblioteca de Autores Manchegos. Ciudad Real, 2006

MOLINA, T. de. *Historia general de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes. Gabriel Tellez (Tirso de Molina).* Introducción y 1ª ed. crítica por Manuel Penedo Rey. Provincia de la Merced de Castilla. Madrid, 1973

MORA, P., MORA, L., PHILIPPOT, P. *La conservación de las pintura murales.* Traducción de Clemenza Vernaza. Universidad Externado de Colombia. Bogotá, 2003.

MORÁN TURINA, M. y PORTÚS PÉREZ, J. *La Pintura y su público en la España de Velázquez.* Ed. Istmo. Madrid, 1997

MUÑOZ CORVALÁN L. y RUIZ LLAMAS, G “*El arte de enseñar a través del arte: el valor didáctico de las imágenes románicas*” en *Educatio siglo XXI*, nº 20-21 (pp. 227- 244). Universidad de Murcia. Murcia, 2003

MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M. “*La Iglesia del Santo Cristo del Valle (Ciudad Real): problemas iconográficos en un santuario barroco*” en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo II, nº 4. Fundación universitaria española. Madrid, 1989

MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M. “*La nueva población de San Carlos del Valle (Ciudad Real): Ilustración y urbanismo en la España del siglo XVIII*” en *Cuadernos de Estudios manchegos*, época II, nº 21. Instituto de Estudios Manchegos. Ciudad Real, 1991

- MUÑOZ MORENO, V. M.** *Arenas de San Juan desde sus orígenes más remotos hasta nuestros días*. Ayuntamiento de Arenas de San Juan en colaboración con la Diputación de Ciudad Real. Ciudad Real, 1998
- MÚZQUIZ, M. y SAURA, P** (2002). *“La réplica del techo polícromo”* en Patrimonio Histórico de Castilla y León. Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León (pp. 32-34). Valladolid, 2002
- MÚZQUIZ, M. y SAURA, P.** *“El facsímil del techo de los bisontes de Altamira”* en Redescubrir Altamira, coord. Lasheras, J. A. Ed. Turner. (pp. 219-242). Madrid 2002. Disponible en: museodealtamira.mcu.es/web/docs/Redescubrir_facsimil.pdf
- NAVAL MAS, A.** *“Ciudad Real gótica”. La España Gótica, Castilla La Mancha*. Coord. Aurea de la Morena. Ed. Encuentro. Madrid, 1997
- OLMOS BENILOCH, P.** *La preparación de la Pintura Mural en el mundo romano*. Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/ExNovo/article/viewFile/144713/237603>
- PACHECO, F.** *El Arte de la Pintura*. Ed. Cátedra, Madrid 1990
- PALOMINO, A.** *El Museo pictórico, la escala óptica*. Imprenta de Sancha, Madrid 1797. Disponible en: <https://archive.org/details/elmuseopictorico01palo>.
- PARDO AHUGETAS, A.** *Breves páginas acerca de la villa de Santa Cruz de Mudela*. Hijos de M. G. Hernández, Madrid 1929.
- PÉREZ MARTÍNEZ G. L.** *Informe previo a la restauración de las pinturas murales de la Ermita de San Sebastián en La Solana*. Equipo CB. Coordina: Germán Luís Pérez Martínez.
- PÉREZ MARTÍNEZ G. L.** *Informe sobre el tratamiento realizado en la conservación y restauración de las pinturas murales de la ermita de San Sebastián en La Solana (Ciudad Real)*. Coord. Germán Luís Pérez Martínez. Madrid, 2002

PLINIO EL VIEJO. *Historia Natural*, XXXV 79- 92. Ed. De H. Rackham, Loeb Classical Library. Cambridge 1938- 1952

PLINIO EL VIEJO. *Textos de Historia del Arte* (M. Tarrego). Ed. Visor, Madrid, 1987

PORTAL, F. *El simbolismo de los colores*. Traducción de Francesc Gutiérrez. Ed. Sophia Perennis. Palma de Mallorca, 1996

POZZO, A. *Perspectiva Pictorum et Architectorum*. Typis Joannis Jacobi Komarek Bohemi apud S. Angelum custodem. Roma 1693. Disponible en: https://archive.org/details/gri_33125008639367

RAMÍREZ de ARELLANO y DÍAZ de MORALES, R. *Ciudad Real artística. Estudio de los restos artísticos que quedan en la capital de la Mancha*. Ed. Imp. del Hospicio provincial. Ciudad Real, 1893

RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano*. Ed. Del Serbal. Barcelona, 2000

RÉAU, L. *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia- Nuevo Testamento*. Tomo I, vol. 2. Ed. del Serbal. Barcelona, 1998

RIPA, C. *Iconología*, Tomo 11. Ed. Akal. Madrid, 1987

ROMALHO, G. *Las claves del románico*. Ed. Arín. Madrid, 1986

ROMERO VELASCO, A. "San Carlos del Valle de Santa Elena y su emancipación de Membrilla" en Centro de Estudios Manchegos. Ciudad Real 1979

SAINZ MAGAÑA, E. "Un monumento románico en la provincia de Ciudad Real: la iglesia de Arenas de San Juan" en I Congreso de Historia de Castilla-La Mancha, Vol. 5 Musulmanes y cristianos: la implantación del feudalismo (pp. 273-278). JCCM. Toledo, 1988

SAN MIGUEL, J. *Enciclopedia Universal de la Pintura y la escultura* (vol.I). Ed. Sarpe. Madrid, 1982

SANZ CAMAÑES, P (Coord.). *La Monarquía Hispánica en tiempos el Quijote*. Ed. Sólex. Madrid, 2005

SARRIÁ MUÑOZ, A. “Fray Francisco de San José, un Obispo controvertido en la Diócesis de Málaga (1704-1713)” en *Jábega*, Nº 81. Málaga, 1999

SERRANO Y SANZ, M. “Documentos relativos a la pintura de Aragón durante los s. XIV y XV” en *Revista de archivos, Bibliotecas y Museos*, Tomos XXXI al XXXVI (1915-1917) (pp.438-439)

STRATTON, S. “La Inmaculada Concepción en el arte español”, traducción de José L. Checa Cremades. En *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Fundación universitaria española Tomo I nº 2. Madrid, 1988

TAIKURI, S.L. *Proyecto para la conservación y restauración de la pintura mural de “el descendimiento” perteneciente al ayuntamiento de Villanueva de los Infantes (Ciudad Real)*. Taikuri. Madrid, 1993

TATARKIEWICZ W. *Historia de la estética II. La estética medieval*. Ed. Akal, Madrid, 2007

TEOFILO Monje. *De Diversis Artibus*. Traducción de Adriano Caffaro en *Le Varie Arti - Manuale di tecnica artistica medievale*. Ed. Palladio. Florencia, 2000

Tríptico informativo. Junta de Comunidades de Castilla- La Mancha. Julio 1989.

VALDÉS, A. *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma*. Edición de Rosa Navarro. Ed. Cátedra. Madrid, 1992

VALLE MUÑOZ, J. E. *Villanueva de los Infantes histórica y monumental*. Ed. José Eugenio Valle Muñoz. Ciudad Real, 1992

VASCO MERLO, F. *Historia de Valdepeñas*. Valdepeñas, 1959

VASCO, E. *Valdepeñas cuna de la Descalcez Trinitaria*. Valdepeñas, 1912

VEGA TORO, M^a M. *Pintura Mural de la Iglesia de la Merced* en revista Villa Real 1255, nº 11. Ciudad Real, 1989

VEGA TORO, M^a M. *Informe para la restauración de las pinturas murales situadas en la bóveda del ábside central y en la nave correspondiente al lado del evangelio de la Iglesia de Santiago (Ciudad Real).* Archivo del Museo provincial de Ciudad Real. Ciudad Real, 1989

VILA MARTÍNEZ, M. C. “*La pintura mural en el arte prehispánico mesoamericano*” en Curso Internacional de Restauración “En torno a la Pintura Mural”. Centro de Estudios del Románico. Aguilar de Campoo (Palencia), 1993 (pp. 77- 86)

VILLARROEL GONZÁLEZ, O. “*El papado y la monarquía de Juan II de Castilla (1406-1454) en un inventario de documentación pontificia de los Reyes Católicos*” en La España Medieval nº 23 (pp.137-187). Madrid 2000. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ELEM/article/viewFile/ELEM0000110137A/22577>

VIÑAS MEY, C. y PAZ, R. *Relaciones histórico- geográfico- estadísticas de los pueblos de España hechas por iniciativa de Felipe II.* Centro Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Madrid, 1949

VITRUBIO. *Los diez libros de la Arquitectura.* Ed. De Agustín Blázquez Iberia. Madrid, 1991

VORÁGINE, S. de la. *La Leyenda Dorada.* Traducción del latín de Fray José Manuel Macías. 2 volúmenes, 1^a Ed. año 1982. Ed. Alianza. Madrid, 2005

VV. AA. *Almagro, arquitectura y sociedad.* Coord. Diego Peris Sánchez. Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Toledo, 1993.

VV.AA. *Castilla La Mancha nuestro patrimonio.* Coord. Diego Pérís Sánchez. Servicio de publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla La Mancha. Toledo, 1995

- VV. AA.** *En torno a la pintura mural*. Actas del segundo curso internacional de restauración. Centro de Estudios del Románico. Aguilar de Campoo, 1991
- VV. AA.** *Enciclográfica. Diccionario de términos de arte y diseño*. Recurso en línea. Disponible en: <http://www.sitographics.com/menu.html>.
- VV. AA.** *Enciclopedia Universal de la Pintura y la Escultura* Vol. I. Coord. Lawrence Gowing. Ed. Sarpe, Madrid 1982
- VV. AA.** *Informe general sobre procesos de conservación y restauración en la Iglesia de Santiago (Ciudad Real)*. Coord. Guillermo Fernández Díaz. Escuela de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid. Madrid, 1989
- VV. AA.** “*Tratamientos y metodologías de conservación de pinturas murales*” en Actas del seminario sobre restauración de pinturas murales. Aguilar de Campoo (Palencia) 20- 22 de julio de 2005. Fundación Santa María la Real, 2005
- WEISBACH, W.** *El Barroco, arte de la contrarreforma, traducción de E. Lafuente*. Espasa Calpe, Madrid 1942

XIII. ÍNDICE TEMÁTICO

A

Abel	366
Abigail.....	363
Abraham.....	309
Advocación mariana.....	271, 280, 331
<i>Agnus Dei</i>	215, 220
Agustinos.....	103
Alarcos	67, 132, 321, 322
Alarife	241
<i>Alcobiellas</i>	233
Alcubillas	233, 474, 475
Aldana Osorio	184
Aldea del Rey.....	64, 481
Alfarje	201
Alhambra	122
Aljamas.....	71
Almagra	264, 273, 275
Almagro	241, 242, 247, 252, 254, 257, 471, 472, 473, 474, 477, 478
Almedina	283, 284, 286, 288

Almodóvar del Campo.....	199, 203, 207
Almorávide	71
Altamira	12, 13
neocueva	13
Álvaro de Bazán.....	75
<i>Ambert Fort</i>	37
Antonio Ciudad.....	148, 158
Antonio Palomino	357, 374
Árbol de <i>Jessé</i>	363, 365, 366, 368
Arcángel San Gabriel	304
Arco toral.....	266, 267
Arenas de San Juan.....	109, 110, 113, 120, 126, 129, 130, 470, 473, 475, 479
Argamasilla de Alba	297, 298, 305, 316, 318
Arquitectura ficticia	267, 269, 271, 280
<i>Arriccio</i>	29, 30, 41, 47, 205
Asparas Bongao.....	38

B

Baquetones	165
Batalla de Mámora	392, 395
Betsabé	363
<i>Biblia Pauperum</i>	319
Bizancio.....	40
<i>Buon fresco</i>	42, 49, 394

C

Caín.....	366
Calatrava la Nueva.....	97
Calatrava la Vieja	95, 96, 131, 132
Camino de Santiago.....	121
Camino Real de la Plata	199
Caracuel	199
Carbonatación	14, 21, 30, 39
Cardenal Cisneros	105
Carrión de Calatrava	131, 132, 139, 140, 143, 471
Carrioncillo	132, 140
Cartuja de Granada.....	472
Castillo de la <i>Malmaison</i>	52
Castillo de Peñarroya	297, 298, 318
<i>Catal Huyuk</i>	16

<i>Cavallini</i>	47
Cennino Cennini.....	42, 47, 54
Cesare Ripa	408

Ch

Chillón	145, 146, 147, 160, 161, 472, 476
China	38

C

Claudio Coello	374
<i>Cnossos</i>	20, 21
Colonna	88, 89, 377, 478
Concilio de Trento	50, 74, 82, 99, 269, 278, 294, 434, 471, 474, 476, 477
Contrarreforma.....	50, 74, 83, 104, 207, 240, 301, 387, 423, 438
Córdoba.....	146, 147, 160, 161
<i>Creta</i>	19
<i>Crétula</i>	32
Crismón	121, 122, 123, 124
Cueva de <i>Ajanta</i>	37

D

David	363, 365, 366
Desamortización de Mendizábal	76, 441
Diego de Villegas	184
Dominicos.....	102
Dormición de la Virgen	302
Dura Europos	308, 309

E

Edicto de Milán.....	469
Egipto	16
<i>Frita</i>	18
<i>Hib</i>	17
<i>Empresa</i>	396, 397, 398, 399, 400, 401, 405, 406, 407, 409, 410, 411, 413, 414, 421, 423
Ermita de San Sebastián	183
Esgrafiado	264, 266
Estarcido	47, 50
Esther	217, 312
Estuco	265, 267, 398
Etruria.....	25

Evangelistas	430, 434, 437
--------------------	---------------

F

Faustino Sanz Herranz	428
Filacteria.....	396, 399, 401, 406, 413
<i>Fond de Gaume</i>	14
Franciscanos	104
Francisco de Quevedo	439
Fray Francisco de San José	356, 393, 420
Fray Gabriel Tellez.....	101
Fray Hernando de Ciudad Real	89
Fray Juan Patón.....	452
<i>Fresco lustro</i>	37
<i>Fresco-seco</i>	394

G

Gablete	426, 429
<i>Giornate</i>	30, 42, 48
Giotto, El.....	47, 86, 87
Gótico flamígero.....	426
Gótico internacional	168
Gótico isabelino.....	168, 380
Goya.....	52, 53, 54
Pinturas Negras	52, 54
<i>Graffiti</i>	54, 316
Grecia	23
Grutesco.....	263, 264, 266, 273, 275, 398, 407, 420, 423
Guirnalda.....	291

H

Hojas de acanto	325, 333, 334, 336, 338
<i>Holofernes</i>	216, 363
Honorio de Autun	470

I

Iglesia de Santiago.....	132, 143
India	35
Inocente Hervás y Buendía.....	146
<i>Intónaco</i>	29, 30, 37, 41, 42, 47, 50, 205
Irán	34

J

Jaca.....	121, 122
<i>Jahel</i>	269, 271
Japón	38
Jesuitas	104
José de Arimatea	157
Juan de Arama.....	210
Juan de Arévalo	210
Juan de Borgoña	87, 148
<i>Judith</i>	216, 269, 270, 363

K

<i>Kazanlak</i>	28
-----------------------	----

L

Lapislázuli.....	35, 38
Lascaux	12, 14
Leonardo da Vinci	49
Letanía lauretana	309
Luca Giordano.....	369, 374

M

<i>Mari</i>	19
María Magdalena	224, 226, 231
<i>Marouflage</i>	51
Marqués de Santa Cruz	391, 393, 422
Martínez Montañés	147
Medio y lejano Oriente: Irán, Pakistán, India y Japón	33
Merced, La	343, 345
Mercedarios	99
Mercedarios descalzos	321, 322, 323
Mesopotamia.....	18
<i>Mezzo-fresco</i>	394
Mezzotinta	389
Miguelturra	322, 323
Mitelli	88, 89, 377, 478
Moisés	385
Monasterio de <i>Scalacoeli</i>	161
Monje Teófilo.....	44

Monograma mariano	401
Montiel.....	66, 70, 209, 221, 228, 233, 234, 283, 284, 425, 437, 490, 491
Monumento de Semana Santa	428
Mudéjar	111, 112, 114, 165, 171, 181, 241, 242, 284
Musivario	343

N

Neolítico	145
Nicodemo	157
Nuestra Señora de la Antigua	448, 449
Nuestra Señora de las Angustias	110, 124
Nuestra Señora de los Olmos	209, 210, 216, 220, 221, 473, 474

O

<i>Obregón</i>	323
Orden agustina.....	265
Orden de Calatrava	67, 69, 72, 95, 96, 97, 146, 166, 379
Orden de San Juan	67, 94, 95, 109, 110, 114, 242
Orden de Santiago.....	67, 72, 97, 166, 177, 183, 221, 229, 233, 240, 284, 322, 350, 353, 379, 381, 439, 492
Orden mercedaria	322, 323, 326, 327, 331, 333, 338, 342, 345
Orden trinitaria	391, 392, 395, 406, 419, 423

P

<i>Pachamac</i>	40
<i>Paestum</i>	23, 24, 26
Pakistán.....	34
Pedro Berruguete.....	87
Pedro Muñiz de Godoy	166
Peroli	479
Persépolis.....	34
Pilastra toscana.....	261, 349
Píndaro	452
Platón	452
<i>Plinio</i>	23, 33
<i>Pontate</i>	29, 30, 42
Pozuelo Seco de don Gil.....	164

R

Rafael de Infantes	460
--------------------------	-----

<i>Rajas tan</i>	37
Ramírez de Arellano	64
<i>Raquel</i>	216, 217, 269, 270, 271
Rávena	160
<i>Rebeca</i>	216
Reconquista	65, 66, 67, 68, 76, 94, 97
Reyes Magos	362
<i>Rigattino</i>	196, 341, 342
Roleo	286, 287, 289, 291, 299, 303, 304, 306, 309, 395, 401, 416, 423, 443, 449, 456
Roma.....	29
<i>Ruth</i>	217, 269, 270

S

San Agustín.....	259, 265, 267, 269, 273, 274, 278, 280, 281, 386, 432, 450
San Ambrosio.....	451
San Antonio.....	193, 196
San Antonio Abad	193
San Apolinar el Nuevo	160
San Benito.....	186, 187
San Carlos del Valle.....	347, 351, 353
San Francisco de Asís	386, 445, 446, 448, 462
San Fulgencio	266
San Gregorio Magno.....	385, 432, 451
San Jerónimo	386, 433, 450
San José	305, 319, 429
San Juan.....	ii, 95, 100, 101, 102, 109, 110, 114, 124, 127, 130, 136, 146, 147, 148, 156, 160, 192, 218, 224, 225, 226, 241, 242, 247, 256, 257, 269, 274, 277, 297, 298, 300, 312, 318, 361, 368, 374, 382, 383, 385, 391, 412, 431, 441, 449, 486, 488, 489, 492, 494
San Juan Bautista de la Concepción	102, 391
San Juan de Letrán	384
San Julián Hospitalario	189
San Lorenzo	380, 386, 388
San Lucas	218, 269, 368, 385, 430
San Marcos	218, 269, 368, 386, 431
San Mateo	191, 218, 269, 368, 386
San Pablo.....	383, 384, 390
San Pedro	383, 384, 390
San Sebastián.....	184, 185, 188, 194, 196, 392
San Vicente Ferrer	102, 453, 454, 455
San Vitale de Ravena	330, 343

Santa Águeda	191
Santa Ana.....	190
Santa Catalina.....	199, 203, 207
Santa Catalina de Siena	444, 445
Santa Cecilia	237, 238, 474, 475
Santa Cena, La	202
Santa Cruz de Mudela	305, 319
Santa Elena.....	347, 348, 349, 353
Santa María del Prado	321
Santa María Magdalena.....	234, 240
Santísima Trinidad	302, 312, 432, 453
Santo Domingo	439, 444, 458, 459, 463
Santo Domingo de Guzmán.....	102, 445, 448, 459, 462
Santo Tomás de Villanueva	103
Santos Padres.....	430, 433, 435, 437, 438
Santuario de las Virtudes	355, 374, 375, 376, 377, 420, 474, 477
Sara.....	310
<i>Sfumato</i>	48, 49
Simón de Cirene	155
Sínodo de Arrás	470
<i>Sinopia</i>	30, 45, 48, 49, 202
<i>Sisapon</i>	145, 146
Solana, La	183, 185, 193, 194, 196, 476

T

<i>Takamatsu-zuka</i>	39
Temple magro	176, 177
<i>Teotihuacan</i>	40
Teriomórfico	120
Terremoto de Lisboa	180, 255, 268, 277, 376, 389, 436
Tetramorfos.....	437
<i>Thornhill</i>	52
Tirteafuera	199, 203, 207
<i>Tituli</i>	469
Tondo	307
Torre de Juan Abad	209, 220, 283, 473, 474
Tracia	27
Trampantojo	83, 85, 88, 257, 269, 271, 276, 280, 405, 409
<i>Trattegio</i>	196
Trinidad, La	373

Trinitarios.....	101
<i>Tuffatore</i>	24

U

Ubaldo Labrador Palomares	327, 333
---------------------------------	----------

V

Valdepeñas	305, 318, 319, 379, 383, 384, 387, 389, 391, 392, 393, 396, 399, 400, 422
Valle de Alcudia	145
<i>Verdaccio</i>	48
<i>Via Crucis</i>	160, 161
Villahermosa	425, 428, 434
Villanueva de los Infantes	223, 224, 225, 227, 228, 283, 439, 441, 449, 463, 477, 479
Virgen de los Mártires	133
Virgen de Peñarroya	475
Virgen del Prado	324, 335
Virtudes teologales.....	370
Viso del Marqués	75, 87, 478, 479
Vitrubio	32, 33

Y

<i>Yael</i>	216
Yarim Lim	18
Yesería	432

Z

Zurbarán.....	463
---------------	-----

XIV. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Todos los gráficos e imágenes contenidos en el presente trabajo de tesis doctoral han sido realizados y son propiedad del autor, excepción hecha de:

Figura. 1 y 2.- Escudo de la provincia de Ciudad Real. Imagen tomada de:
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Provincia_de_Ciudad_Real_relieve_location_map.jpg#mediaviewer/File:Provincia_de_Ciudad_Real_relieve_location_map.jpg

Figura 3.- Bisonte en la cueva de Altamira. Imagen tomada de:
<http://www.mundoprimaria.com/wp-content/uploads/2014/07/Bisonte-Cueva-Altamira.jpg>
http://rolfgross.dreamhosters.com/CavePainting/Altamira/Altamira.html_html_70d1b8ac.jpg

Figura 4.- En la cueva de Altamira. Imagen tomada de:
http://www.spanisharts.com/arquitectura/imagenes/prehistoria/altamira_cueva.jpg

Figura 5.- Lascaux, Salón de los Toros. Imagen tomada de:
<http://blogvecindad.com/wp-content/uploads/2013/06/cave-paintings-lascaux-600x334.jpg>
<http://www.kondaira.net/irudiak/lascaux1.gif>

Figura 6.- Carbonatación excesiva en las pinturas de *Font de Gaume*. Imagen tomada de:
<http://www.hominides.com/data/images/illus/Font-de-gaume/carrefour-font-de-gaume.jpg>

Figura 7.- Mapa de Turquía. Imagen tomada de:
http://images.slideplayer.se/9/2602703/slides/slide_4.jpg

Figura 8.- Danzante en la capilla del toro. *Catal Huyuk*. Imagen tomada de:
<http://www.italiadiscovery.it/immagini/news/450-b.jpg>

Figura 9. Pintura Nubia. *Oxirrinco*. Excavaciones. Imagen tomada de:
http://amigosdelantiguoegipto.com/wp-content/uploads/2014/10/OXI2013_016-017.jpg

Figura 10.- Egipto. Detalle escena de banquete procedente de *Nobamun*. Imagen tomada de:
http://www.kingsacademy.com/mhodes/11_Western-Art/03_Egyptian/1400-BC_Tomb-of-Nebamun-Thebes_Banquet-Scene.jpg

Fig. 11.- Mapa de Mesopotamia. Imagen tomada de:
http://owasco.auburn.cnyric.org/teachers/Kathryn_Germinara/01682855-06ACFDF.0/21611_121527_0.gif?src=.PN

Fig. 12. Palacio de Mari. Imagen tomada de:
<http://www.historiadelaarte.us/wp-content/uploads/2011/04/El-rey-y-el-ordenador-de-sacrificios.jpg>

Fig. 13.- Mapa de Creta y Grecia. Imagen tomada de:
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d3/Macedonia_greece_overview.png

Fig. 14 - Palacio de Cnossos. Pinturas de los delfines. Imagen tomada de:
<http://www.grecotour.com/img/cms/grecia/creta/region-heraklion/knossos-cnossos/knossos-creta-grecia.jpg>

Fig. 15.- Salón del Trono en la isla de Creta. Imagen tomada de:
<http://moleskinearquitectonico.blogspot.com.es/2013/05/el-palacio-de-cnossos-creta.html>.

Fig. 17- Juego del Kotablos. Imagen tomada de:
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/99/Symposiumnorthwall.jpg/1024px-Symposiumnorthwall.jpg>

Fig. 18 Tumba del Bañista. Imagen tomada de:
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/99/Symposiumnorthwall.jpg/1024px-Symposiumnorthwall.jpg>

Fig. 20.- Tumba de los Augures. Imagen tomada de:
http://agora.ucv.cl/docs/528/HIS_ANT/roma/roantigua/romagale13.htm

Fig. 22 y 23.- Pintura mural en la Tracia.- Tumba de *Kanzalak*. Imagen tomada de:
<http://www.vtravelplus.com/resim/829816256.jpg>
http://bulgariatravel.org/es/destino/14/kazanlyshka_grobnica

Fig. 24.- Pintura romana, “la poetisa”. Imagen tomada de:
http://3.bp.blogspot.com/_Zwh6E_jTuOo/SMlxKc_aG4I/AAAAAAAAACQ/HfNvLU3jHnU/s1600-h/romana2.jpg

Fig. 25 y 26. Pintura mural Pompeya. Imágenes tomadas de:
<http://www.lavirtu.com/albumes.asp?idcategoria=62894>

Fig. 27.- Fragmento de suelo pintado en Persépolis. Imagen tomada de:
AMBERS J. y SIMPSON J. *Some pigments identification for objects from Persépolis* Departamento de Conservación del British Museum Londres

Fig. 28.- Pintura hindú. Bodisatva Papmapani. Imagen tomada de:
<http://www.minube.com/fotos/rincon/2203912/7712643>

Fig. 29.- Pintura hindú. *Ajanta*. Imagen tomada de:
<http://www.shunya.net/Pictures/South%20India/Ajanta/AjantaCaves26.jpg>

Fig. 30.- Pinturas murales en *Amber Fort*, cerca de Jaipur. Imagen tomada de:
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/df/Amber_Fort_Ganesh_Pol_20080213-10.jpg

Fig. 31.- Cueva de los mil budas. Imagen tomada de:
<http://chinatramodern.blogspot.es/cache/media/files/00/078/216/2013/12/2008826154245455-2.jpg>

Fig. 32.- Túmulo de Takamatsuzuka. Imagen tomada de:
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/a0/Takamatsuzuka_tomb_mural.jpg/400px-Takamatsuzuka_tomb_mural.jpg

Fig. 33.- Pintura mural azteca. Imagen tomada de:
<http://mexicolesstraveled.com/3ad58e40.jpg>

Fig. 34.- Pintura bizantina. Imagen disponible en:
<http://www.pravoslavie.ru/sas/image/101132/113273.p.jpg?rnd=936492>

Fig. 35.- Pintura mural románica. Imagen tomada de:
<http://www.castillodeloarre.org/MNAC/TahullClemente%20G09.jpg>

Fig. 36.- Pintura mural gótica. Imagen tomada de:
<http://www.arteguias.com/imagenes2/barluenga.jpg>

Fig. 37.- Pintura mural gótica. Imagen tomada de:
http://3.bp.blogspot.com/_qtxaBEIX5sA/ScK84u8E_GI/AAAAAAAAABs0/VWSNv9jaCj8/s400/Beso+detalle.jpg

Fig. 38.- Pintura mural. La última Cena (Leonardo de Vinci). Imagen tomada de:
http://runrun.es/wp-content/uploads/2011/08/Leonardo_da_Vinci_1452-1519_-_The_Last_Supper_1495-1498.jpg

Fig. 40.- Vestíbulo de *Thornhill*. Imagen tomada de:
<http://www.terrageria.com/images/uk/uken35865.jpeg>

Fig. 41.- Castillo de la *Malmaison*. Imagen tomada de:
<http://ssa.paris.online.fr/pages/images/MalmaisonJroom.jpg>

Fig. 42.- Pinturas negras de Goya. Imagen tomada de:
http://www.olemiarte.com/wp-content/uploads/noticia_Goya_pinturas_negras.jpg

Fig. 43.- Pinturas negras de Goya (Aquelarre). Imagen tomada de:
http://3.bp.blogspot.com/_5qvjsALjJ0/T3UID-TQ-gl/AAAAAAAAAAo/zvBWwzcVpV4/s1600/goya+aqueelarre01.jpg

Fig. 50.- Vista aérea del Cerro de Alarcos. Imagen tomada de:
http://www.almagroturistico.es/recursos/imagenes/galerias/parquealarcos_1.jpg

Fig. 51.- Representación de la Batalla de las Navas de Tolosa. Imagen tomada de:
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bd/SlagBijNavasDeTolosa.jpg>

Fig. 54.- Fragmento de miniatura de “Les Belles Heures”. Imagen tomada de:
http://2.bp.blogspot.com/_Haf-Gyw05Is/SqFaR2GzHJI/AAAAAAAAAXw/3gQnG5W5H2Y/s320/Peste2

Fig. 57.- Lienzo representando el saqueo de Roma. Imagen tomada de:
http://4.bp.blogspot.com/_YNBTrciJZEU/UY-mQT4kE-I/AAAAAAAAAIY/KEPWtt4PxtE/s320/saqueo+roma.jpg

Fig. 59.- Representación del Concilio de Trento. Imagen tomada de:
<http://www.iglesiapueblonuevo.es/img/historia/trento.jpeg>

Fig. 66.- Catedral de Toñledo. Imagen tomada de:
<http://photomadrid.com/fotos%20grandes/catedral%20toledo%203.gif>

Fig. 67.- Basílica de Santa Maria Fiore (Florencia). Imagen tomada de:

<http://i1.trekearth.com/photos/106797/194.jpg>

Fig. 68.- Arquitectura ficticia en Pompeya. Imagen tomada de:
<http://www.lavirtu.com/imagenes/cache/36/74/70/85671146.jpg>

Fig. 69.- Sala capitular en la catedral de Toledo. Imagen tomada de:
<http://www.jdiezarnal.com/catedraldetoledosalacapitular01.jpg>

Fig. 71.- Escudo de la orden de San Juan
<http://historiageneral.com/wp-content/uploads/Cruz-de-Malta.jpg>

Fig. 75.- Escudo de la Orden mercedaria. Imagen tomada de:
<http://www.colegionolasco.com.ar/img/logo.png>

Fig. 76.- Escudo Orden trinitaria. Imagen tomada de:
http://www.trinitarios.net/sites/trinitarios.es/files/styles/img-home/public/field/image/escudsc1.gif?itok=O2G_Txja

Fig. 77.- Escudo de la Órden dominica. Imagen tomada de:
<http://idymop.org/es/images/stories/ecal029.jpg>

Fig. 78.- Escudo de la Orden agustina. Imagen tomada de:
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2a/01._Escudo_de_Armas_de_la_Orden_de_Agustinos_Recoletos._Versi%C3%B3n_espa%C3%B1ol.png

Fig. 79.- Escudo de la Orden jesuita. Imagen tomada de:
<http://2.bp.blogspot.com/-tm2ijMK9oxl/UAYpytisuvl/AAAAAAAAACVU/NxfEo-E-dsA/s1600/untitledqq.bmp>

Fig. 80.- Escudo de la Orden franciscana. Imagen tomada de:
https://laverdadysololaverdad.files.wordpress.com/2013/03/fj_03-09_2.jpg

Fig. 84.- Alzado iglesia de Las Angustias en Arenas de San Juan. Imagen tomada del Catálogo Monumental de la Junta de Comunidades de Castilla La Mancha.

Fig. 85.- Planta de la Iglesia de Nuestra Señora de las Angustias en Arenas de San Juan. Imagen tomada del Catálogo Monumental de la Junta de Comunidades de Castilla La Mancha.

Fig. 105.- Plano de la planta de la iglesia de Santiago apóstol en Carrión de Calatrava. Imagen tomada del Catálogo Monumental de la Junta de Comunidades de Castilla La Mancha.

Fig. 108.- La Piedad. Alanis de la Sierra (Sevilla). Imagen tomada de:
<http://www.artehistoria.com/v2/jpg/AUP21616.jpg>

Fig. 117.- Imagen de Sancho IV. Imagen tomada de:
<http://www.fuenterrebollo.com/fags-numismatica/sancho4.html>

Fig. 119.- Plano de la planta de la Iglesia parroquial de Chillón. Imagen tomada del Catálogo Monumental de la Junta de Comunidades de Castilla La Mancha.

Fig. 136.- Plano de la planta de la iglesia parroquial de Santiago apóstol en Ciudad Real. Imagen tomada del Catálogo Monumental de la Junta de Comunidades de Castilla La Mancha.

Fig. 139.- Detalle pinturas lado del evangelio. Imagen tomada del Archivo del Museo provincial de Ciudad Real.

Fig. 149.- Pintura mural. Iglesia de Santiago en Ciudad Real antes de su restauración Lado del evangelio. Imagen tomada del Archivo del Museo provincial de Ciudad Real.

Fig. 150.- Pintura mural. Iglesia de Santiago en Ciudad Real antes de su restauración Bóveda del ábside central. Imagen tomada del Archivo del Museo provincial de Ciudad Real.

Fig. 168.- Planta de la iglesia de Santa Catalina en Tirteafuera. Imagen tomada del Catálogo Monumental de la Junta de Comunidades de Castilla La Mancha.

Fig. 178.- Planta de la iglesia de Nuestra Señora de los Olmos en Torre de Juan Abad. Imagen tomada del Catálogo Monumental de la Junta de Comunidades de Castilla La Mancha.

Fig. 200.- Iglesia de Santa María Magdalena en Alcubillas.

Fig. 205 a.- Imagen del éxtasis de Santa Cecilia de Bernardo Cavallino. Imagen tomada de: <http://www.onelittleangel.com/common/images/auteur/Saint-Cecilia-Ecstasy-414.jpg>

Fig. 205 b.- Imagen del Éxtasis de Santa Cecilia (Rafael). Imagen tomada de: <http://www.wga.hu/art/r/raphael/5roma/2/06cecil.jpg>

Fig. 209.- Planta de la ermita de San Juan en Almagro. Imagen tomada del Catálogo Monumental de la Junta de Comunidades de Castilla La Mancha.

Fig. 230.- Alzado de la ermita de San Juan en Almagro. Imagen tomada del Catálogo Monumental de la Junta de Comunidades de Castilla La Mancha.

Fig. 232.- Fachada y vista lateral de la iglesia de San Agustín en Almagro. Imagen tomada del Catálogo Monumental de la Junta de Comunidades de Castilla La Mancha.

Fig. 233.- Planta de la iglesia de San Agustín en Almagro. Imagen tomada del Catálogo Monumental de la Junta de Comunidades de Castilla La Mancha.

Fig. 253.- Plano de la cubierta de la iglesia de de San Agustín en Almagro. Imagen tomada del Catálogo Monumental de la Junta de Comunidades de Castilla La Mancha.

Fig. 328.- Plano de la planta de la ermita del Santo Cristo de San Carlos del Valle. Imagen tomada del Archivo del Museo provincial de Ciudad Real.

Fig. 363.- Planta de la iglesia de la Asunción en Valdepeñas. Imagen tomada del Catálogo Monumental de la Junta de Comunidades de Castilla La Mancha.

Fig. 373.- Plano de la planta de la iglesia de los trinitarios en Valdepeñas. Imagen tomada del Archivo del Museo provincial de Ciudad Real.

Fig. 374.- Esquema disposición espacios en la capilla de Jesús Rescatado en Valdepeñas. Imagen tomada de:

Maldonado Herrera, E. Arte, Poder y Religión. La Capilla de Nuestro Padre Jesús Rescatado en el Convento de trinitarios de Valdepeñas. *Cuadernos de estudios manchegos*, 1996, no 22, p. 234.

Fig. 413.- Plano de la planta de la iglesia de la Asunción en Villahermosa. Imagen tomada del Catálogo Monumental de la Junta de Comunidades de Castilla La Mancha.

Fig. 428.- Plano de la planta de la iglesia de Santo Domingo en Villanueva de los Infantes. Imagen tomada del Catálogo Monumental de la Junta de Comunidades de Castilla La Mancha.